

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

61

ARTE

BOLOGNA: *Il polittico di San Severino apostolo del Norico* - ZERI: *Altri due pannelli del polittico di San Severino* - ARCANGELI: *La 'Disputa' del Tintoretto, a Milano* - ZERI: *Giuseppe Valeriano*

Antologia di artisti

Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1955

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno VI - Numero 61 - Gennaio 1955

SOMMARIO

FERDINANDO BOLOGNA: *Il polittico di San Severino apostolo del Norico* - FEDERICO ZERI: *Altri due pannelli del polittico di San Severino* - FRANCESCO ARCANGELI: *La 'Disputa' del Tintoretto, a Milano* - FEDERICO ZERI: *Giuseppe Valeriano*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Due disegni di Pellegrino Tibaldi* (L. Grassi) - *Tommaso Salini: la pala di Sant'Agnese a Piazza Navona* (F. Zeri) - *Una Sant'Agnese del Turchi* (R. Longhi) - *Il Baciccia: un ritratto ed un'attribuzione errata* (F. Zeri)

APPUNTI

Acetilene XII (I. Cremona)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

FERDINANDO BOLOGNA

IL POLITTICO DI SAN SEVERINO APOSTOLO DEL NORICO

Fu un progresso considerevole, per la storia dell'arte nel Mezzogiorno d'Italia, quando il Longhi, in un passo dell'«Officina Ferrarese», stabilì che l'«ossessa guarita» del Museo Horne di Firenze [tavola 1] non spettava al Bellini o ad un ferrarese simile ad Ercole dei Roberti, bensì ad un anonimo meridionale seguace di Antonello¹.

Ma sin da quel primo momento non fu facile avvertire per intero la portata della anticipazione; ed è stato necessario attendere i vent'anni che separano questo nostro intervento da quello del Longhi, prima che risorgesse lo stimolo, in proposito, a nuove ricerche. Anche perchè, nel frattempo, curiosi disguidi hanno concorso a tener lungamente celato che il pannello Horne aveva per compagno l'altro con «l'orso che guida i pellegrini fra le nevi» [tavola 2] citato dal Berenson nella collezione del Principe Ruprecht di Baviera già nel 1932, pur esso con l'attribuzione al Bellini, e la cui consentaneità col quadretto Horne doveva invece essere ben nota da tempo, forse sin da quando i due dipinti, allora probabilmente ancora uniti, sostarono sul mercato fiorentino.

La recente mostra di primitivi italiani a Stoccarda, dove il pannello Ruprecht è stato esposto, ha pórtó l'occasione per rammentare codesta origine comune²; e non era stato ancora soggiunto che entrambi i dipinti, di dimensioni analoghe, fecero parte di una stessa predella, appartenuta dunque non ad un polittico veneziano o ferrarese, bensì ad un «retablo» del sud d'Italia, che sono incominciati i tentativi (prima ancora di rintracciare gli elementi mancanti) per identificare, fra i complessi superstiti, quello dal quale i due membri furono un tempo distaccati.

Ma nessuno di codesti tentativi a cui si è alluso è poi riuscito, nel fatto, adeguato o più che approssimativo: meno di tutti quello che ha voluto immaginare i pannelli in questione addirittura in calce al trittico di S. Gregorio di Antonello³.

Noi, non abbiamo osato di dirlo sinora; ma da tempo eravamo rimasti scossi, invece, dalla forte somiglianza di linguaggio che ci sembrava di cogliere fra l'«ossessa» del Museo Horne e il bel retablo napoletano della chiesa dei

SS. Severino e Sossio [*tavole 3-8*], che, a quanto pare, ha invano viaggiato di recente, da Bordeaux a Genova a Barcellona, con l'inutile Mostra dei 'Primitifs méditerranéens', e su cui già una volta ci siamo sforzati di richiamare l'attenzione degli studiosi ⁴.

La pubblicazione del dipinto di Monaco ha ora rassodato quella sensazione, che si è, così, mutata in convinzione, al punto di indurci a credere che i due pannelli, piuttosto che in calce a qualsiasi altro retablo meridionale, figurarono nel gradino del trittico napoletano.

Il punto di stile, la particolare inclinazione degli affetti nella rappresentazione (quella che convince della identità della persona poetica in opere fisicamente diverse), qui ci sembra, infatti, che coincidano. In più, le virate veementi dei gesti e delle fisionomie, le forme incordate eppure infuse nell'alta luce di un meriggio intramontabile, la consistenza espressiva, corposa, a volte brutale dell'umanità rappresentata, su cui il pigmento del colore si appoggia percettibile, aggrumato o liberamente disteso, e i panni si frangono, avvolgendosi, a spezzature gremite e corruciate: tutto torna talmente nei singoli elementi del trittico come nei quadretti di Firenze e di Monaco, da provare senza scarti non solo l'appartenenza ad una stessa persona, ma ad un medesimo momento del suo modo di rappresentare. E non insistiamo sulle analogie intrinseche che ricorrono rispetto alle rappresentazioni incluse in sordina, nei campi a broccato dei parati di ben tre santi del polittico: la serie agiologica sul piviale di S. Severino, l'Annunciazione nella dalmatica di S. Sossio, la 'Santa Barbara', almeno, nel piviale di S. Gregorio.

Un minuscolo particolare decorativo, di rosette e palmette, ripetendosi identico, sbalzato dalla luce, sul partito architettonico del trono del vescovo come nelle mensole che sostengono la cornice della limpida porta, da rinascimento meridionale, del 'miracolo dell'ossessa' adduce l'argomento di rincalzo a far traboccare la bilancia, e sigilla la coincidenza, stilisticamente irrefutabile.

*

Ma a tutto questo, come risponde la interpretazione iconografica del complesso in via di ricostruzione?

Giacché qui, non potendosi adottare la soluzione proposta dal Berenson in favore di San Gallo, né le altre sette bizzarramente avanzate ultimamente, che con la precedente

fanno otto ⁵, la questione si pone in termini tanto impegnativi che non potrà lasciare margini all'incertezza.

La fonte più antica relativa al retablo di S. Severino, la 'Napoli sacra' del D'Engenio, che ricorda l'opera ancora sull'altare privilegiato della chiesa inferiore del tempio attuale, afferma che nel polittico è raffigurato 'San Severino Vescovo /tavola 3/ nel mezo di San Giovanbattista e di San Gio. Apostolo /tavola 4/, di S. Severino monaco e di San Sossio Martire' /tavola 5/ ⁶.

È omesso, è vero, il ricordo della parte superiore, dove la Madonna col Bambino /tavola 6/ sta fra i santi Girolamo e Paolo /tavola 7/, Pietro e Gregorio /tavola 8/; ma ciò sarà avvenuto perché, nel contesto, la citazione ricorre in modo che solo la menzione di S. Severino vescovo e S. Severino monaco abbisognava di risalto, o magari perché, come non è da escludere, già a quell'epoca il polittico era stato smembrato, e realmente nella chiesa inferiore se ne vedeva solo la parte mediana. Comunque, l'affermazione del D'Engenio, ripresa più tardi dalle guide locali e poi dai critici meno sbadati sino al Van Marle, è un punto di partenza sicuro, soprattutto per ciò che riguarda il caso dei tre santi iconograficamente più rari, S. Severino vescovo, S. Severino monaco, S. Sossio, il cui nome è legato strettamente alla storia della fondazione della chiesa napoletana.

Se, infatti, è leggendario che un primo tempio, od almeno un oratorio, una edicola, sorgesse sul luogo dove aveva avuto casa S. Marone Severino, presunto Vescovo di Napoli, la cui storica esistenza, poggiata su di un errore del Martirologio, è svanita nel mito alle obiezioni della critica specializzata, ma ad ogni modo fu reale per le credenze locali, e lo era di certo per i devoti napoletani del sec. XV; è invece comprovato, e la questione costituisce uno dei problemi centrali per la storia del monachesimo europeo prima di S. Benedetto, che S. Severino monaco fu l'animatore dei gruppi monastici che evangelizzarono il Norico, e che il suo corpo, poco dopo la morte avvenuta l'8 gennaio 482, fu recato in Italia dai suoi discepoli costretti a migrare, e portato a Napoli. Qui venne sepolto nel 'Castrum Lucullanum', dove, fra la fine del V ed il principio del VI secolo, si costituì sotto la regola basiliana un complesso monastico che ebbe rilievo; e nel 'Castrum Lucullanum' il corpo del santo rimase sino all'inizio del sec. X, quando, premendo ragioni di varia indole storica, fu finalmente trasferito nella chiesa attuale, 'che dall'ora in poi — scrive il D'Engenio — mutò il nome

di San Severino vescovo, e si chiamò di San Severino l'apostolo⁷.

Ma intanto, intorno al 920, da Miseno pervenne a San Severino anche il corpo di S. Sossio, quegli al quale 'fu da San Gianuario veduta sul capo una risplendente fiamma, laonde gli predisse il futuro martirio', e il tempio prese nome anche da questi, tanto che tutt'ora, nella chiesa inferiore, si legge la dedicatoria: 'Divis Severino Noricorum in Oriente Apostolo et Sosio Levitae B. Januarij Episcopi in Passione Socio Templum, ubi eorum ss. corpora sub Altare maiori requiescunt...'

Ora, poichè il polittico che veniamo esaminando proviene proprio dall'altar maggiore di codesta chiesa antica, le identificazioni iconografiche dei santi Severino Vescovo, Severino monaco e Sossio, attestate dal D'Engenio, non lasciano margini al dubbio; neppure se si volesse obiettare ad ogni costo che il S. Severino monaco, l'apostolo del Norico, perchè morì sin dal 482, non poté essere benedettino, mentre il santo qui rappresentato veste gli abiti neri di quella 'religione'. La risposta sarà che già nel 'Castrum Lucullanum' i monaci di S. Severino avevano accettato la regola cassinese e che benedettini erano certamente quando si trasferirono in S. Severino, e, infine, che erano pur sempre benedettini i committenti dell'opera nella seconda metà del secolo XV. Con tali precedenti, e in un complesso pittorico che dovette essere pensato, almeno per metà, come una sorta di celebrazione monastica (dove la presenza di San Giovanni Battista, ma specialmente di S. Gregorio, che i benedettini ascrivono a gloria del loro ordine), si poteva addivenire facilmente ad una estensione indebita, che avrebbe potuto essere percepita come tale solo per distinzioni capillari.

Di un equivoco analogo era stato vittima Colantonio, nel retablo di S. Lorenzo, dove, con una confusione ben più grave, passano per francescani addirittura San Girolamo e, pare, S. Silvestro papa⁸.

Posto ciò, come si adatterà a questo il caso dei due frammenti di predella?

Non conosciamo nulla sul conto di S. Severino Vescovo, che, del resto, come si è accennato, i Padri Bollandisti hanno provato che non esistette come santo; e non sappiamo sul conto di S. Sossio altro che la storia della fiamma avvistatagli sul capo da S. Gennaro, qui, come non poteva mancare, fissata già nel pannello maggiore con ogni proprietà iconografica. Dell'apostolo del Norico, invece, ci resta una 'Vita

Sancti Severini, auctore Eugippio Presbytero', ben nota agli specialisti e segnalata persino dall'Enciclopedia Italiana⁹.

Eccone, infatti, un passo, tra l'altro di particolare bellezza, che ha tutto per essere considerato risolutivo:

'Per idem tempus Maximus Noricensis, cuius fecimus superius mentionem, fidei calore succensus, media hyeme, qua regionis illius itinera gelu torpente clauduntur, ad B. Severinum audaci temeritate, vel magis, ut postea claruit, intrepida devotione venire contendit, conductis plurimis comitibus, qui collo suo vestes captivis et pauperibus profuturas, quas Noricorum religiosa collatio bajularent; itaque provecti ad summa Alpium cacumina pervenerunt, *ubi per totam noctem nix tanta confluit*, ut eos, magnae arboris protectione vallatos, velut ingens fovea demersos includerent. Et cum de vita sua penitus desperarent, vidit ductor comitum per soporem in effigie virum dei [i.e. S. Severinum] stantem et dicentem sibi: Nolite timere, pergite quo coepistis. Hac vero revelatione protinus animati, cum coepissent etiam fide magis quam gressibus proficisci, subito divino nutu *ingentis formae ursus e latere veniens viam monstraturus* apparuit, qui se tempore hyemis speluncis abditare consuevit, et mox cupitum referat iter; et per ducenta fere millia non ad sinistram devians, non ad dexteram, viam demonstravit optabilem. Tanta enim eos intercapedine praecedebat, quanta regente vestigio semitam praepararet. Itaque progrediens bestia per eremi vastitatem, viros qui egenis deferebant solatia non reliquit, sed usque ad habitacula hominum qua potuit humanitate perduxit, et mox in unam partem officio divertit expleto...' ¹⁰.

Nessun dubbio che sia proprio questo l'episodio riferito nel piccolo dipinto del Principe Ruprecht: dove la gran neve, i pellegrini in viaggio 'per eremi vastitatem', l'orso-guida 'qua potuit humanitate' e il santo eremita nella capanna lontana che sostiene tutti nella fede, sono certo dati inequivocabili per la identificazione.

La stessa 'Vita' di Eugippio, del resto, fornisce gli elementi per l'interpretazione iconografica della 'guarigione dell'ossessa' del pannello Horne, nel passo dove, dopo aver parlato del trasferimento a Napoli del corpo del santo, ora conclude:

'Monasterium igitur eodem loco constructum, ad memoriam beati viri, hactenus perseverat, *cujus meritis obsessi a daemonibus curati sunt*, et diversis obstricti languoribus receperunt et recipiunt, operante Dei gratia, sanitatem...' ¹¹.

Quando sarà stato avvertito che nella tavoletta Horne il santo, interveniente 'ex machina' ad operare il miracolo, veste appunto il nero benedettino, con la stessa indebita estensione riscontrata nella immagine corrispondente del pannello maggiore, e che, come questa, reca il pastorale dell'abate, credo che non occorrerà altro per riconoscere la giustezza della identità stilistica affermata.

La predella Horne-Ruprecht, insomma, fece parte del polittico della chiesa napoletana. E mancano, naturalmente, altri pannelli perché il gradino, che probabilmente si compone di cinque scomparti, sia completo¹². Ma su questo ha altro da dire il dott. Zeri e noi ci arrestiamo.

*

La conclusione raggiunta accresce notevolmente la fisionomia del maestro, purtroppo sempre anonimo, che eseguì il complesso pittorico in via di ricostituzione; e la sua persona poetica ne esce rafforzata, andando ad occupare, con risalto, un luogo eminente nella vicenda della pittura meridionale: certo il maggiore a Napoli, dopo Colantonio.

Impaginazioni luminose toccanti, umanità di tempra forte, bellezza pittorica di rango; e un occhio attento d'osservatore, quasi senza sfalli, nonostante le incertezze e le intermissioni che pure pesarono nel bilancio dei risultati definitivi. Non poteva essere diverso da questo il giudizio sull'autore delle tavole maggiori del polittico napoletano.

Sul cui conto, tuttavia, sarebbe stato necessario aggiungere, e lo facciamo ora, che ai margini dei tre pannelli della parte superiore con certezza, con certezza minore anche dei rimanenti, la greve ridipintura lascia scoperte le tracce di un partito architettonico conclusivo che, riguadagnato, attribuirebbe al complesso il respiro spaziale che ebbe: una luminosa larghezza, sebbene ordinata, probabilmente, con la stessa arguta e pencolante prospettiva, di gusto antico-moderno, che inquadra le scene nei sordini sui piviali.

Ma ora, fuori dei limiti obbligati della iconografia canonica, e giunti sul vivo alla misurazione delle facoltà di dominare un più largo variare degli avvenimenti, dove regge o meno il talento del narratore, occorre aggiungere che quell'uomo fu in grado di immaginare in grandezza la scena dell'esorcizzazione, e di renderne al vero l'accaduto, dentro la luce impassibile del mezzogiorno, con il tono alto e imperterribile di un tragedia antico.

Adotta metafore tenaci, di una tensione impareggiabile, dallo stravolgimento dell'ossessa, all'affollarsi in gruppo delle mani dove più intenso è lo sforzo compiuto; senza mai che la forma divenga convulsa, né che il ritmo si interrompa, proprio come se il grido dell'indemoniata, echeggiando sotto la volta, ma non cessando d'essere straziante, avesse acquistato una grandiosa sonorità. E, insieme, è capace di ritratti umanissimi, e appoggia realisticamente il pennello sui bianchi

del camice dell'esorcista, della cintura cadente dall'ossessa, con la intensità di un naturalista del seicento.

Nel breve spazio del pannello Ruprecht, nonostante che il cielo sia qua e là appiattito da un restauro sfigurante, la lattea bellezza del paesaggio di neve eguaglia davvero la suggestione della 'vastitas eremi' di cui parla il biografo medioevale; e vi risaltano i rilievi di fatto che i piedi degli uomini e delle cavalcature affondano nella coltre bianca sino ai malleoli, che il terzo viandante, infreddolito, procura di scaldarsi le mani cacciandoselo sotto le ascelle.

La verità dei fiocchi di neve rilucenti, visti sul vello bruno dell'orso e sui panni degli intabarrati, i guizzi bianchi del gelo rappreso a gocce sui rami degli alberi spogli o sui travi della capanna dell'eremita, e, lì dentro, le agliure del fuoco acceso, hanno poi la delicatezza visuale dei Limbourg o del Maestro 'du Cœur d'Amours epris'.

Passando ora a definire la base culturale di codesta considerevole qualità pittorica, ci si consenta di ricordare quando ci applicammo per la prima volta, recensendo la mostra viaggiante dei primitivi mediterranei, ad individuare, meglio che non fosse stato fatto per il passato¹³, il peso e il carattere storico delle parti maggiori del polittico.

'Un'opera antica — scrivemmo — probabilmente non posteriore al quinquennio 1470-75 e, dentro la solare struttura franceschiana derivata dalle pale di Antonello avanti il 1475, ancora legata al momento più delicato della civiltà pittorica mediterranea, quello del viaggio in Italia del Fouquet, dell'« Incoronazione della Vergine » dello Charonton, dell'esordio di Antonello... La sua posizione, perciò, dovè essere eminente, ed il criterio del Mayer, che confrontava l'opera con il « S. Martino » di Segorbe di Jacomart, riconosceva almeno il principio che opere simili appartengono ad un'orbita sensibilmente più vasta di quella meramente locale. Infatti, mentre una trama minore riallaccia la cultura napoletana a quella valenzana lungo il filo dei rapporti di Angiolillo Arcuccio con l'atelier del Rexach, una circolazione più elevata accorda l'aspetto di quest'opera essenziale con il « S. Giorgio », di cultura affine, attribuito a Pietro Nisart nel Museo di Maiorca, e il « Santo Domingo de Silos » del Bermejo¹⁴.

Nel totale, oggi, non c'è che da confermare codesti giudizi; tuttavia senza perdere l'occasione di svilupparli quel tanto che le cognizioni accresciute permettono, e guadagnare così, posizioni critiche più precise.

Siamo sempre convinti, infatti, che l'opera abbia i caratteri di un prodotto moderno, la cui datazione individuale se anche dovrà scendere leggermente di cinque o sette anni, sino a superare di pochissimo il 1480, non muterà di certo il fatto che nel trittico di S. Severino le impaginazioni pierfranceschiane adottate dal genio già maturo di Antonello hanno una applicazione comprensiva, il cui apprendimento non può essere riferito ad una data posteriore al 1470-75; anzi dovrà forse essere considerata al passo con le assunzioni, anch'esse pierfranceschiane ma in iscultura, di Francesco Laurana, che appunto dal 1467 al 1471, fra i rilievi della Cappella Mastrantonio di Palermo e la sublime 'Madonna' di Noto, raggiunge il primo culmine rinascimentale. Codeste intenzioni, del resto, il Laurana veniva a svolgerle a Napoli, non solo nella 'Madonna' di Castelnuovo del 1474 ed in quella di poco anteriore di S. Maria Materdomini restituitagli dal Longhi sin dal 1916, ma specialmente nella forte 'Madonna del passero' di S. Agostino della Zecca che, per noi, non può essere ritardata sino al 1490 circa; al contrario, per le somiglianze indubbie con alcuni brani della cappella Mastrantonio (l'angelo in volo a non dire altro, nel rilievo dei 'Santi Girolamo e Gregorio', è quanto di più somigliante si possa dare col bambino della statua napoletana) e per la monumentale acerbezza dell'imposto rinascimentale, ha diritto ad una data ben più antica e meritoria, forse addirittura intermedia fra i rilievi palermitani e la 'Madonna' di Noto.

In più, su questo tessuto antonell-pierfranceschiano, il polittico di San Severino presenta una sovrammissione di elementi marchigiano-adriatici, che inaspriscono in molti punti, con argutezze squarcionesche, le immagini dei retablo, e nella 'Madonna col bambino' insistono sino a rammentare qualcosa di più particolare, un aggancio propriamente crivellesco; continuando, così, una tradizione di defluenze adriatiche, attraverso il continente, verso il Tirreno, la cui storia non è limitata all'episodio siciliano ricostruito dal Longhi commentando la recente mostra antonelliana, bensì ha precedenti già trecenteschi ed un seguito nel tardo quattrocento, ancora da ricostruire particolareggiatamente.

Pure, al di là di codesto aspetto attuale maturato sul 1470, e magari nel polittico napoletano protratto fino al 1480, sono tutt'ora percettibili le istanze di una cultura anche più antica che, lasciando intravedere l'arco di un intero cammino percorso e in esso la presenza di opere di più acerba fisionomia, tirano a considerare il retablo di S. Severino

poco meno che all'unisono con un'opera di Antonello di circa un decennio prima: lo stendardo di S. Nicola, del 1463, divenuto noto, nel frattempo, grazie al recupero, a Milazzo, di almeno una copia dell'originale andato distrutto col terremoto di Messina¹⁵.

Il libro esposto sul davanzale nello scomparto della Madonna col bambino (che, del resto, nonostante la indubbia complicazione crivellesca, sembra rammentare per suo conto un esemplare di Antonello anteriore al 1470, analogo a quello tramandato da Jacobello, come ha scritto il Longhi, nella nota tavola di Bergamo), è condotto con lo stesso acerbo rigore prospettico del libro tenuto in mostra dal santo nel polittico perduto: e soffermandosi a guardare, in modo affatto antonelliano, come, dietro la pagina tesa, l'ombra si rischiara al riverbero della luce trasparente.

Anche l'imposto del vescovo mitriato, nel pannello centrale, è ancora tutto attento al ricordo degli analoghi imposti del 'S. Nicola' di Milazzo o di quell'altro, d'ubicazione sconosciuta, che è stato pubblicato di recente dal Longhi¹⁶, e persino del 'San Zosimo' di Siracusa¹⁷.

Ed ancora da una parte vitale del perduto stendardo di S. Nicola discendono l'aria giusta, la naturalezza, il vigore prontamente pittoricizzato degli elementi di predella qui riconosciuti; da quelle storiette laterali, cioè, che il Cavalcaselle vide ed apprezzò da par suo nell'originale e che il Longhi ha tentato di reimmaginare, su quella scorta, per ciò che furono di straordinaria larghezza pittorica. Che saranno mai stati i paesi e le vedute d'acque di alcune di quelle tavolette, se ora la nevicata nel miracolo dell'orso è così poeticamente vera e luminosa?

Ma dentro codesta consentaneità con l'Antonello del 1470 e del decennio precedente, il maestro del polittico di S. Severino mostra addentellati almeno con un altro ingrediente di quella cultura, la componente francese-fouquetiana.

Il Fouquet non solo è rammentato, qua e là, dalla tipologia di talune fisionomie, come quella del S. Paolo, ad esempio, simile a più d'uno degli assistenti nella 'Pietà' di Nouans, o quella del primo viandante nella tavoletta Ruprecht che ricorda il tipo di vecchio caratteristico del maestro francese; ma, da pertutto, dal rilucere addolcito degli ori e dai colori amichevoli dei panni. Specialmente il pannello rosso ciclamino del S. Giovanni Evangelista, esposto com'è alla bella luce calda di un sole pierfranceschiano, è così intimamente affine ai modi del pittore di Tours, da rievocare da solo

una intera vicenda della storia della pittura: dall'ammanto del Cristo nel 'Noli me tangere' di Bruxelles, del Maestro dell'Annunciazione di Aix, a quelli antonelliani del 'S. Girolamo' di Reggio Calabria e delle Marie nella 'Crocifissione' di Sibiu, ai panni raggianti del Fouquet in qualunque bel passo delle 'Ore' di Chantilly.

Si sarà trattato, allora, del perdurare di un filone fondamentale di cultura, resistente perché fu sperimentato di persona in un avvenimento che non poteva uscire di memoria, od, invece, di una ulteriore ripresa di contatti?

La risposta al quesito è tutt'altro che agevole. Giacché mentre qualcosa muove da quest'opera verso il passato, per riprendersi e quasi identificarsi con le note miniature fouquettiane del codice di S. Marta (richiamate con una vivezza sorprendente), ma anche con la stupenda 'Annunciata' del Museo di Como (similissima, è vero, alle monache di Colantonio nel retablo di S. Lorenzo, ma non di quella stessa mano, e tanto meno di mano spagnola), qualcos'altro dentro il medesimo retablo rammenta la cultura francese e provenzale più recente. Da una parte la bella tavoletta del 'Beato Pietro di Lussemburgo' del Museo Calvet di Avignone¹⁸, la cui base culturale, affine allo Charonton, sembra essere stata modificata dai pensieri di Antonello sul 1470; dall'altra, l'opera stessa del Froment. L'assorto bellimbusto che assiste da sinistra, appartato, all'esorcizzazione, nel pannello Horne (e che sarà poi, con quella mano cionca nascosta nella manica, un altro postulante in attesa del miracolo), rassomiglia, infatti, in modo vivacissimo al 'ritratto virile' di collezione privata d'America, che il Longhi ha pubblicato di recente, nel n. 47 di questa stessa rivista, con la persuasiva attribuzione, appunto, al Froment¹⁹.

Ma questi accenni alla possibilità di un rinnovato contatto dell'ambiente napoletano con le opere d'arte delle scuole francesi, che del resto per gli anni seguenti è documentato dalla presenza ab antiquo a Napoli, nella certosa di S. Martino, del trittico del Bourdichon ora nella Pinacoteca Nazionale²⁰, già superano il quesito vero e proprio della fisionomia culturale dell'importante anonimo, per entrare nel merito della sua partecipazione attiva allo svolgersi dei successivi avvenimenti dell'orbita mediterranea.

Qui la sua opera si colloca quasi a far da ponte fra gli avvenimenti antonelliani e quelli successivi.

Alla sua orbita, intanto, appartiene il notevole maestro (purtroppo anonimo ma verosimilmente napoletano, e anti-

chizzante non certo per ritardo, bensì, noi crediamo, per formazione precoce), che ancora nel 1500 data, accanto ad una candela sintomaticamente crivellesca, il bel trittico di 'S. Teodoro' a Laino Bruzio, in Calabria, dove gli stessi modi antonelliani intinti di marchigiano, che caratterizzano il retablo di S. Severino, durano con una aderenza che più di una volta ci ha inculcato il sospetto di trovarci di fronte alla medesima personalità.

E a Napoli muovono sicuramente dal polittico di S. Severino Pietro Befulco²¹, che nella tavola firmata del 1490, oggi nei depositi della Pinacoteca Nazionale, rivela idee già ingarbugliate, ma qualche anno prima, quando eseguì il polittico dell' 'Annunciazione' n. 1697 della stessa raccolta, che gli è stato ben attribuito, era in linea con l'opera di cui trattiamo; Angelo Antonelli da Capua (che non può non essere una stessa persona con l'Antonello da Capua affrescatore in Castelnuovo nel 1472-73), autore del bel trittico di Furori, firmato e datato 1482; e l'anonimo della 'Madonna del beato Rubino Galeota' nel Duomo di Napoli, forse appunto per questo somigliante oltre ogni dire al trittico dell'Antonelli. Viene, poi, il pensiero che su strade simili l'anonimo di San Severino possa essere stato responsabile della particolare ripresa antonelliana verificatasi nell'ultimo decennio del secolo tra Napoli, la Sicilia e la Sardegna, mista ad elementi umbrocremonesi, in opere quali il suggestivo stendardo 'double-face' della Cattedrale di Sassari, che per altri aspetti ricorda anche il valenzano 'Martínez master' e 'Iohannes hispanus'.

È probabile, però, che il maestro abbia inciso in una vicenda anche più portante, e certo — se questo è vero — in un momento ancora abbastanza precoce del suo cammino artistico.

L'Oertel, commentando il dipinto del Principe Ruprecht, ne ha supposto una origine italo-iberica e l'ha accostato, per tentativi, a Pedro Berruguete, nel momento di avvio della sua cultura italianizzante²². Alla riprova dei fatti, l'ipotesi dell'Oertel non riesce più che suggestiva; ma c'è in essa una parte di vero molto complessa, e insieme storicamente sottile, che potrà essere spiegata solo quando si vedrà chiaro nel gruppo dei molti pittori spagnoli viaggianti, che, dal 1470 in poi, si spinsero ad Urbino, a Ferrara e nelle Romagne e poi tornarono ad operare in patria; ma non soltanto in Castiglia, bensì principalmente, a Valencia.

Per ora, pur promettendo di tornare sull'argomento quanto prima e con un saggio apposito, basterà porre in

risalto che, mentre restano sempre da spiegare le coincidenze fortissime e particolari con il 'Santo Domingo de Silos' e la predella di Daroca del Bermejo, che sono del 1474, appunto a Valencia, passando dalle ultime opere delle botteghe jacomartiane a quelle già in rapporto con il comparire di Rodrigo de Osona il vecchio, si incontrano ripetutamente i ricordi di un modo pittorico affatto simile a quello del maestro di San Severino. Si tratta specialmente della stupenda 'Natività' dell'Aiuntamiento di Castellòn de La Plana, del 'San Pietro' del Kunstgewerbe Museum di Berlino, del 'San Pietro' del Museo di Barcellona esposto anche alla mostra di Bordeaux, e di questa singolare 'Madonna col bambino' [tavola 9], certo più antica di quanto il Post non lasci credere, attribuendola con dubbio a Rodrigo de Osona junior²³. In quest'ultima, soprattutto, ci sembra che, insieme ai rimandi al Bermejo, non individuati dal Post, qualcosa ricordi finanche la fisionomia della Madonna del politico napoletano [tavola 6].

Naturalmente, non intendiamo spingere più in là di questo i nostri rilievi, né azzardare conclusioni precipitose. Ma è un fatto che, nel 1472, quando il cardinal Rodrigo Borgia ebbe bisogno di maestri italiani, e invitò qualcuno a trasferirsi a Valencia, con l'emiliano Paolo da San Leocadio giunse, com'è noto, anche un Francesco Pagano, di Napoli.

NOTE

¹ R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma, 1934, pag. 121. L'assegnavano al Bellini il Berenson, con dubbio (*Indici*, Oxford, 1932, p. 70) e C. Gamba (*Giambellino*, Ediz. Valori Plastici, p. 68); ad Ercole da Ferrara, o ad ogni modo ad ambito ferrarese, il Catalogo della Mostra della Pittura Ferrarese (Ferrara 1933, n. 155).

² R. Oertel, Catalogo della Mostra *Frühe Italienische Tafelmalerei*, Stoccarda, 1950, pag. 29, n. 12. L'opera della collezione Ruprecht vi figura sotto la designazione 'Giovanni Bellini (zugeschrieben)', ma la nota relativa la abbina al pannello Horne, aggiungendo un riferimento possibile a Pedro Berruguete, su cui torneremo più avanti nel testo. Con l'attribuzione al Bellini il dipinto ha figurato anche alla Mostra parigina degli 'Chefs-d'oeuvre de la Pinacothèque de Munich', al n. 127. Il Bottari, (*Antonello da Messina*, Messina, 1953, pp. 3 e 63), l'attribuisce con dubbio a scuola di Jacomart, insieme al pannello Horne. Va notato che il Bottari riproduce la tavoletta Ruprecht (tav. V) in una fotografia anteriore al restauro ed è, perciò, assai utile consultarla.

³ C. L. Ragghianti, *Primitivi italiani a Stoccarda*, in 'Critica d'Arte nuova', n. 3, maggio 1954, pp. 397 ss.

⁴ F. Bologna, *Les Primitifs Méditerranéens*, in 'Paragone', n. 37, gennaio 1953, p. 55 e tav. 35 a e b.

⁵ Ragghianti, *op. cit.*, in favore di: San Corbiniano, S. Massimino di Aquitania, Sant'Umberto di Hainault, San Marino di Dalmazia, San Martino di Verdun, San Cauvel e Sant'Eligio.

⁶ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, Napoli, 1624, p. 317.

⁷ C. D'Engenio, *op. cit.*, p. 317. Su S. Severino Apostolo del Norico ed i problemi relativi si veda: A. Bandillart, *Saint Séverin apôtre du Norique*, Paris, 1908; ma specialmente: G. A. Galante, *Memorie dell'antico cenobio di S. Severino Abate*, Napoli, 1869, e M. Di Martino, *Il Castello dell'Ovo*, Napoli, 1925. In tutti la bibliografia precedente e l'elenco delle fonti.

⁸ F. Bologna, *Il Maestro di S. Giovanni da Capestrano*, in 'Proporzioni', III, 1950, p. 97, nota 34.

⁹ Eugippius africanus abbas, *Vita Sancti Severini Noricorum Apostoli*, in: J. P. Migne, *Patrologiae Latinae tomus LXII*, Parigi, 1863, colonne 1167 ss.

¹⁰ Eugippius etc., *op. cit.*, cap. VIII, v. 37, ccll. 1189-90.

¹¹ Eugippius etc., *op. cit.*, cap. XII, v. 59, coll. 1199-1200.

¹² Per quanto abbia cercato nelle molte fonti napoletane, che riguardano la questione, nessuna delle quali, però, è più antica del 1624 (D'Engenio) non mi è riuscito di rintracciare il ricordo della predella di cui qui trattiamo. Pure, che una predella in un complesso simile fosse di prammatica, oltre che dall'evidenza e da quanto or ora dimostrato, può essere reso verosimile, per analogia, dal fatto che ne aveva una il polittico citato dal Summonte appunto in S. Severino come opera di Colantonio, ed oggi smarrito. 'Una (opera) in la ecclesia di Santo Severino, ch'è la Nostra Donna con lo Figliolo in braccio, da un costato San Ioanne, dall'altro Santa Caterina. Su la parte superiore è un Cristo in croce e l'Annunziazione dell'angelo a Nostra Donna. Su lo aere eclipsato dove sta lo Cristo in croce, si vede un'oscurità tanto meravigliosa che spaventa la vista ad riguardanti. *E in lo sgabello della cona sopra lo altare, ch'è lo migliore, son li dodici apostoli con volti tanto vivi e vari l'un dall'altro ch'è cosa ammiranda*' (ediz. Nicolini, Napoli, 1925, pp. 160-61). Ho riportato il bel passo anche per segnalare l'esistenza storica di un'opera che, ritrovata, magari in frammenti, costituirebbe senza dubbio un accrescimento importante delle nostre cognizioni sugli avvenimenti centrali dell'arte quattrocentesca meridionale. In che rapporto si sarà trovata, per esempio, la suggestiva 'Crocifissione' con quella di Sibiu, di Antonello? E l'Annunciazione? E la 'Madonna col Bambino' sarà stata seduta, come le terribili icone turrute delle opere giovanili del messinese?

Ma tornando alla questione, in che epoca andò disperso il polittico colantoniano? Forse quando, dopo la riedificazione del tempio a partire dal 1490, Andrea da Salerno ne ripeté in parte lo schema nel polittico ancora esistente nella chiesa superiore? E non sarà stato, per caso, questo il momento, ad ogni modo anteriormente al 1624, in cui venne revisionato anche il polittico dei santi Severini? Il D'Engenio, nell'anno 1624, descrive nella chiesa inferiore solo le tre tavole del corpo centrale: vorrà dire che a quell'epoca quelle sole erano rimaste sull'altare dei Santi e il resto esisteva, sì, ancora, ma disperso per il convento?

Se questo fosse vero, il fatto che la singolare aggiunta di tendaggi nella parte superiore dell'opera, ora rimossa ma documentata da una foto Anderson (ripr. in Van Marle, XV, p. 354, fig. 214), è databile con buona certezza ad epoca settecentesca, potrebbe far concludere che appunto

durante i lavori di rammodernamento intrapresi dopo il 1731 il polittico fosse ricomposto, ma lasciando fuori la predella, che da allora fu perduta di vista.

¹³ La storia critica dell'opera è, in breve, questa. Attribuita allo Zingaro, ad Angiolillo Boccadirame ed a Mario di Laurito dagli antichi descrittori napoletani, solo la critica moderna dal Rolfs in avanti ha procurato di identificarne meglio la posizione. Il Mayer confrontò la parte centrale del polittico con il 'San Martino' di Segorbe di Jacomart, dandone una spiegazione del tutto spagnola, sino a proporre addirittura la attribuzione al maestro valenzano (*Geschichte der Spanischen Malerei*, Lipsia, 1922, p. 67). Pur non condividendo una opinione così sospinta, il Van Marle ne ha confermato i caratteri ispano-fiamminghi, pronunciandosi però in favore di un maestro napoletano (*Development etc.*, XV, 1934, p. 354 ss.). Il merito di aver avviato ad una diversa considerazione della cultura dell'opera è di A. Venturi, il quale, per quanto continuasse a sottolineare la componente catalana, l'accostò al trittico già a S. Martino, e poi nella Pinacoteca Nazionale, di cui vide l'impidamente il carattere del tutto francese (*Storia*, VII-4, p. 150), e che, infatti, è stato definitivamente restituito al Bourdichon (Dupont, *Un triptyque de J. B. Musée de Naples*, in 'Mon. Piot', 1935, p. 179 ss.). Sull'aspetto francese del polittico ha insito anche F. Zeri, supponendovi, però, un rapporto con il Maestro di Moulins (in 'The Burlington Magazine', 1952, p. 322).

¹⁴ Op. cit. a nota 4.

¹⁵ S. Bottari, *Contributi ad Antonello*, in 'Arte Veneta', vol. V, p. 39 ss., con riproduzione.

¹⁶ R. Longhi, *Frammento siciliano*, in 'Paragone' n. 47, novembre 1953, p. 22, tav. 17.

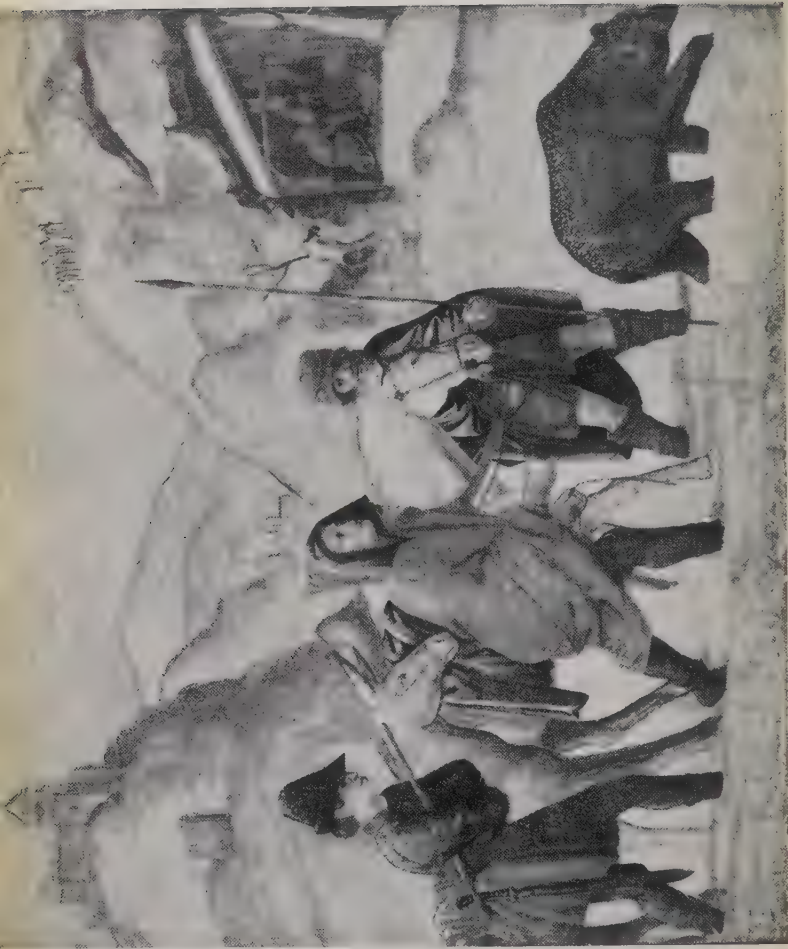
¹⁷ A giudicare dalla grande notorietà che questa idea di un vescovo benedictino insediato, con mitria, paramenti damascati, e bacolo pastorale, ebbe in tutta l'orbita mediterranea (compreso il Fouquet, che nelle 'Ore' di Chantilly vi allude più di una volta) e specialmente in Spagna, dal 'San Martino' di Segorbe di Jacomart al 'S. Agostino' di Huguet al 'Santo Domingo de Silos' del Bermejo, viene fatto di chiedersi se, in epoca molto antica, non comparisse a Napoli, o in qualche punto dei reami di Aragona, oppure se in questa orbita non acquistasse notorietà un esemplare autorevolissimo, oggi perduto, di mano d'uno dei grandi uomini della civiltà pittorica rinascimentale. Non è pensabile che occorresse di meno perché il respiro monumentale della solenne prospettiva riuscisse ad investire e a redimere un pensiero già largamente noto alla pittura tardo trecentesca e tardo gotica, ma con un fiato di tanto più limitato.

Naturalmente, occorrerà tener conto della varia applicazione di un tale prototipo, cioè dei tipi di varianti adottate nelle opere sommariamente indicate qui; ma supponiamo che un avvio alla soluzione del problema, insieme alla conferma della sua esistenza, possa essere ravvisato nel fatto che anche Antonio da Fabriano, nel noto stendardo di Genga, che dopo il 'S. Girolamo' di Baltimora ed il trittico di Gualdo Tadino, è opera quanto mai legata ai problemi antonell-napoletani, per l'immagine di 'S. Clemente' si attenne ad una applicazione vivacissima di codesta medesima 'idea', questa volta però, sintomaticamente pervasa dalle tendenze fiorentino-umbre promosse da Domenico Veneziano.

A parte, è questo il momento di aggiungere che il 'pensiero' in questione sta anche alla base, sebbene già avanti nel tempo, del 'S. Pietro' nella pala di S. Maria della Stella a Militello, opera del Rozzalone. Ma



1 - 'Maestro di San Saverio': 'L'ossessa guarita'



22 - 'Maestra di San Severino': 'il viaggio di Massimo noriense'



3 - 'Maestro di San Severino': 'San Severino vescovo'

Napoli, SS. Severino e Sossio



4 - 'Maestro di San Severino':
'i Santi Giovanni Evangelista e Battista'

Napoli, SS. Severino e Sossio



5 - 'Maestro di San Severino':
'i SS. Severino monaco e Sossio'

Napoli, SS. Severino e Sossio



6 - 'Maestro di San Severino': 'Madonna col Bambino'

Napoli, SS. Severino e Sossio



7 - 'Maestro di San Severino': 'i Santi Girolamo e Paolo'

Napoli, SS. Severino e Sossio



8 - 'Maestro di San Severino': 'i Santi Pietro e Gregorio'

Napoli, SS. Severino e Sossio



9 - 'Maestro Valenciano ca 1480': 'Madonna col Bambino'

Valencia, coll. priv.



16 - 'Maestro di San Severino': 'San Severino riceve Massino'

New York, coll. privata



11 - 'Maestro di San Severino': 'Resurrezione di Silvano'

New York, coll. privata



12 - Jacopo Tintoretto: 'Disputa di Gesù nel Tempio'

in questo dipinto andava anche messo in rilievo, e non è stato fatto ancora, il riflesso specifico del 'San Zosimo' di Antonello a Siracusa.

¹⁸ Riproduzione in: G. Ring, *La Peinture française du XV siècle*, Phaidon, 1949, tav. 59.

¹⁹ È bene ricordare qui che anche il Ragghianti, op. cit., p. 398, a proposito dei pannelli Horne e Ruprecht, ha accennato alla presenza di elementi di cultura pittorica francese. E sarebbe stata una buona intuizione, se lo studioso non avesse preferito fare prima il nome del Marmion, che nella fattispecie risulta estraneo del tutto, poi appellarsi al trittico di Saint-Antoine a Loches, che ha davvero rapporti con il problema in esame, ma solo per il fortissimo ascendente fouquettiano — il suo precedente indiscutibile è almeno la 'Pietà' di Nouans — che qualche volta l'ha fatto attribuire al Bourdichon stesso. Il trittico di Loches, del resto, è datato 1485, ed anche ai fini della tesi del Ragghianti che, accostando i pannelli Horne e Ruprecht al polittico di S. Gregorio di Messina, non può non datarli implicitamente al 1473, la citazione è tutt'altro che portante.

²⁰ La questione del possibile soggiorno italiano e napoletano del Bourdichon, che prima del 1494 minò per Ferdinando d'Aragona il noto libro di 'Ore', non è ancora risolta. Tuttavia il Dupont (op. cit.) restituendo al Bourdichon il trittico ora nella Pinacoteca Nazionale, ma anticamente di proprietà della Certosa di S. Martino, ha avanzato la verosimile supposizione che esso fosse ab antiquo in loco, commissionato direttamente da Ferdinando d'Aragona o magari a lui inviato in dono da Carlo VIII. Infatti, è possibile accertare per altra via, ed indiscutibilmente, che l'opera era a Napoli da un'epoca non posteriore, almeno, al 1504. Protasio Crivelli, il piccolo maestro lombardo attivo nel meridione, nella sua pala di Pimonte, firmata e datata appunto 1504, ripete alla lettera la Madonna del trittico di Bourdichon e ne imita, per quanto più liberamente, persino il paesaggio (si veda la riproduzione del dipinto di Pimonte, in: A. De Rinaldis, 'Bollettino d'Arte', 1927-28, pp. 580-81, figg. 3 e 4).

²¹ Sulla cultura del Befulco, va aggiunto che la sua opera più interessante, quella firmata e datata 1490 (foto A. F. S. G., Napoli, n. 5995 e 5991), nella quale per il resto perdura finanche tematicamente l'influenza del polittico di S. Severino, presenta un incrocio fittissimo di elementi che rimandano contemporaneamente ai piccoli maestri valenzani rimasti a mezza via fra la bottega di Jacomart e Rexach e quella degli Osona, ma anche a talune soluzioni specificamente andaluse. La Madonna, per esempio, rammenta la 'Virgen de la Gracia', di Siviglia, di Juan Sánchez de Castro.

²² R. Oertel, op. cit.

²³ Le riproduzioni delle opere citate sono in: Post, *History etc.*, volume VI-1, nell'ordine: pag. 263, fig. 102; pag. 123, fig. 46; pag. 191, fig. 72. In merito alla 'Madonna col bambino' attribuita dal Post, ivi, pag. 232, fig. 88, a Rodrigo de Osona junior e qui riprodotta, va aggiunto che essa è già in rapporto, forse di precedenza, con il noto schema iberico-romagnolo presente nel gruppo, non omogeneo, delle 'Madonne' di Imola, Berlino, Londra e Lilla, variamente assegnate allo Scaletti, a P. Berruguete e a Maestro Paolo spagnolo. Ma su questo aspetto ulteriore del problema, come su quelli connessi a cui si è fatto accenno nel testo, occorrerà tornare con un saggio apposito.

FEDERICO ZERI

ALTRI DUE PANNELLI DEL POLITTICO DI SAN SEVERINO

LA precisa identificazione iconografica dei due famosi pannelli delle Collezioni Horne e del Principe Ruprecht di Baviera e la loro restituzione alla predella del polittico della Chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli costituiscono un brillantissimo risultato nella chiarificazione del Quattrocento nell'Italia Meridionale; e più rilevante è la loro portata, in quanto le ipotesi dell'amico Bologna sono talmente solide e fondate da costituire già sin d'ora un punto ben fermo per le ulteriori ricerche intorno all'interessantissimo problema. Ma a rafforzare ulteriormente e a fornire la prova finale dell'importante scoperta, non credo possa esservi argomento migliore che render noti due altri elementi di quella stessa, finora così intrigante, predella. Sono queste due tavolette /*tavole* 10, 11/ già in una collezione privata di Londra e di recente passate in una raccolta di New York, dove una accorta pulitura le ha liberate da un travisamento 'vittoriano', confermando così la loro appartenenza alla serie Horne-Baviera, secondo che già da tempo avevo pensato, anche quando recavano il battesimo al veronese Domenico Morone, proposto, mi vien detto, da un illustre conoscitore del Rinascimento Italiano. Per le misure, le due tempere sono ciascuna di 17×20 pollici: pressoché identiche, dunque, alle due scene già note. Per i confronti, credo superfluo enumerare gli infiniti dati da cui i quattro pannelli risultano usciti non solo dalla stessa mano, sì dalla stessa opera: gamma cromatica, qualità sottile del pigmento, tipi fisionomici, impalcatura della composizione ritornano con la più perfetta e persuasiva esattezza. Per l'interpretazione del soggetto, il collegamento con i due episodi già conosciuti e l'esegesi di tutta la serie in favore delle storie di San Severino ricevono il suggello finale. E infatti, la prima tavoletta è al seguito immediato dell'episodio bellissimo della Collezione bavarese: qui è l'arrivo di Massimo e dei suoi due compagni al convento di San Severino, grazie alla miracolosa guida dell'orso che, posto sull'estremo margine di destra del pannello del Principe Ruprecht, ritorna ora sul margine sinistro della composizione, ritirandosi quasi dall'occupare un posto preminente nella figurazione, ora che la sua funzione di

guida è terminata e la scena comporta la presenza del Santo grazie al cui potere sovranaturale i tre viaggiatori sono potuti giungere al termine della loro impresa. I due pannelli sono perciò collegati strettamente, quasi a significare i due tempi di un solo episodio; e bisogna immaginarseli congiunti all'estremo di sinistra della predella.

Quanto alla seconda tavoletta qui pubblicata, se non fosse sufficiente la straordinaria somiglianza del Santo che ne è protagonista con il San Severino dello sportello destro del polittico napoletano a provare l'identità di mano e di provenienza, l'interpretazione della rarissima scena è impossibile senza ricorrere alla *'Vita Sancti Severini Noricorum Apostoli'* dell'Abate africano Eugippo, che il Dott. Bologna ha indicato quale fonte delle due scene sinora conosciute. Ecco nel capitolo XVI di quello scritto, la descrizione di uno dei più singolari interventi di San Severino: quello della resurrezione di Silvino, 'presbyter' di Quintanis, resurrezione interrotta e sospesa per richiesta esplicita del miracolato. Merita di riportare per esteso le parole con cui la fonte latina narra il fatto, avvenuto 'iam clarescente diluculo' davanti al feretro con il cadavere del religioso: 'homo dei cum presbytero et diacono ianitoribusque duobus in oratione curvatus oravit fletu largissimo, ut opus solitae maiestatis superna virtus ostenderet. Tunc orationem complente presbytero ita cadaver vir beatus alloquitur:

«in nomine domini nostri Jesu Christi, sancte presbyter Silvine, loquere cum fratribus tuis». At ubi oculus defunctus aperuit, vix praesentibus homo dei tacere prae gaudio persuasit. et denuo ad eum: «vis - inquit - rogemus dominum, ut te adhuc servis suis in hac vita condonare dignetur?». at ille ait: «per dominum te coniuro, ne hic diutius tenear et frauder quiete perpetua, in qua me esse cernebam». Statimque reddita oratione quievit exanimis. Hoc autem factum ita sancti Severini adoratione celatum est, ut ante mortem eius non potuisset agnosci: ego tamen haec quae retuli Marci subdiaconi et Materni ianitoris relatione cognovi. Nam presbyter et diaconus tanti testes miraculi, ante virum sanctum, cui iuraverant nulli se quod viderant prodituros, obisse noscuntur¹.

La tavoletta significa dunque il momento culminante dell'episodio, quando Silvino, risvegliato dal sonno della morte, chiede a Severino di esser lasciato alla vita eterna, che già ha assaporato. Vero è che la figurazione mostra, oltre al defunto e al Santo, solo tre personaggi in luogo dei quattro citati dalla fonte, due 'janitores', un 'presbyter' ed un diacono; ma la

¹ Eugippus Africanus Abbas, *Vita Sancti Severini Noricorum Apostoli*, Edizione del Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. VIII, Vienna, 1886, p. 34.

discordanza si spiega facilmente con la non corrispondenza che, nel numero dei testimoni al miracolo, si avverte nello scrittore; alla fine dell'episodio è infatti ricordato un solo 'janitor' — oltre ai due religiosi già menzionati — ed un 'subdiaconus' Marco di cui all'inizio del capitolo non è detta la presenza.

I due nuovi pezzi sono una conferma delle non comuni doti del loro autore: nell'episodio di Silvino, l'ampiezza sicura del gesto con cui il Santo richiama alla vita il defunto, fa risaltare la pesante e anchilosata rigidità del cadavere che risponde al richiamo, sollevandosi disarticolato di quel poco che gli è concesso dall'interrompimento della sua condizione eterna; e il gesto con cui lo 'janitor' lo sostiene curvando il ginocchio sulla scarlatta coperta del cataletto accentua per via sensibile la forza con cui il defunto richiede di tornare alla vita eterna. E la narrazione trae un effetto davvero mirabile dall'essere perfettamente centrata contro il grigio perlaceo del portale, e fiancheggiata dal gesto di stupore dei due assistenti: uno, lo 'janitor', preso da attonita meraviglia, l'altro, il religioso, rifugiato in un reverente gesto di preghiera. Ancor più stupendo è l'episodio dell'arrivo di Massimo. Qui il timbro è dato dal fondale, di un delicato viola-lavanda, del muro di chiusura, contro il quale spicca la gamma intensissima, variopinta delle figure. Il verde e rosso, lo scarlatta, l'azzurro ed il giallo-zolfo, il vermiglione e l'oltremare che rispettivamente rivestono i tre viaggiatori hanno il medesimo sapore antonellesco che, nel fondo, è espresso dalle lisce e geometriche colonne: di una purezza neo-ellenica, queste, da trovar riscontro solo in quella suprema meditazione geometrica che scandisce la 'Annunciata' di Siracusa. Ancora, in questa scena, dal contrasto con l'immobile successione architettonica del colonnato, riceve il più efficace risalto la narrazione dell'arrivo dei re, narrazione densa di accenti e di passaggi di freschezza e vivacità inconsuete: ché il variare delle emozioni, dei gesti e degli atteggiamenti dei cinque personaggi conserva, nel rigore di uno stile impeccabile, la libertà di invenzione poetica che è propria delle genuine persone artistiche.

Manca così, alla restituzione finale del politico, lo scomparto centrale della predella; ma alla soluzione del problema attributivo, questi due nuovi elementi non recano un contributo essenziale. Il forte accento antonellesco vi appare mescolato a dati di tutt'altra origine, rafforzando il sospetto che il pittore, operoso a Napoli, fosse originario di tutt'altra regione. Per limitarsi alla parte architettonica, il decisivo

sapore meridionale, quasi lauranesco, delle colonne e del portale nella 'Resurrezione di Silvino' è fiancheggiato da due passaggi che rammentano singolarmente i modi dei fiorentini verso il 1470-80: come è appunto nei due muretti, oltre i quali svettano i cipressi e la nitida facciata di un edificio dal tetto sporgente. Né mi sembra, una volta accertata la provenienza della predella dal polittico dei Santi Severino e Sossio, di dover mutare quanto già osservavo negli scomparti maggiori del dipinto¹, dove sempre più aderente vedo l'apiglio con tutta una rosa di quattrocentisti francesi, che va dai Provenzali a Fouquet e il Maestro di Moulins; segno forse di una origine francese dell'anonimo pittore, presente a Napoli verso il 1475-80, e del quale resta per ora questa sola opera a testimoniarne la posizione di preminenza, accanto a Colantonio e ad Antonello, nella pittura del Quattrocento Meridionale.

¹ cfr. 'The Burlington Magazine', novembre 1952, p. 322.

FRANCESCO ARCANGELI

LA 'DISPUTA' DEL TINTORETTO, A MILANO

MOLTO spesso le notizie stanno scritte sui libri, ma restano inerti finché non abbian trovato un aggancio con la vita della cultura; la quale, prima che di nomi, di nozioni, di cronaca, è vita di idee, di impressioni, di intuizioni, di memorie vive. A un certo punto, una nozione entra nell'ombra perché si oscurano le cose stesse che l'avevan promossa. Eran vive, sicuramente, non soltanto le parole, ma anche le opere cui le parole si riferivano, quando nel tardo Seicento il canonico Carlo Torre, elencando i dipinti più rilevanti della Galleria Arcivescovile di Milano, scriveva: '*L'Adultera entro quel gran Quadro con altre figure dipinse il Tintoretto, e dello stesso si è il Giovanetto Gesù disputando fra' Dottori*'¹. Eran vive le parole, perché ancora le alimentava un altro genere di conoscenza che non sia quella di una catalogazione puramente documentaria; se non di calore diretto, vive almeno del riflesso d'un amore, d'un interesse che eran stati prima del cardinal Cesare Monti, fondatore della Galleria, e poi di conoscitori, di amatori, di appassionati. Soggiungeva ai lettori il Torre: '*Ec-*

cola [la Galleria] pure fertile di tali Tesori, e stando voi meco vicini trarrete sincero ragguaglio de' suoi valorosi Maestri havendogli io tutti in pratica, essendo più volte da me stata osservata con intelligenti Soggetti, e conservata nota particolare, per farne con franchezza vera descrizione'. Cura di conservatori e attenzione di 'intelligenti Soggetti' non eran certo venute meno in pieno Settecento se, oltre sessant'anni dopo, il Latuada descriveva quelle tele con cura anche maggiore: 'Un quadro del Tintoretto, la Disputa del Signore in mezzo a' Dottori, sta con un libro nelle mani in atto di disputare con loro, alcuni de' quali stanno sedendo, alcuni sopra lettorini, uno rivolta un libro in terra, e dietro una Donna in piedi sta mirando, sopra la tela, alto onze 38., largo onze 66., cornice nera con fili d'oro'². E descrizione anche più distesa era riservata all'Adultera³. Ma, già volgendo al termine quel secolo, l'accurata specificazione del Torre e del Latuada dava luogo ad accenni generici: citandosi solo Giorgione, si allude a 'Pezzi bellissimi di Scuola Lombarda, Bolognese, e Veneziana'⁴. Conoscitori più attenti e riposati delle cose di Milano potranno chiarire maggiormente la sorte singolare di queste opere tintorettesche. Basti a noi, per ora, ricordare che quadri così importanti non si eran più risollecati dal generico di quella lode. Il primo dopoguerra, ad esempio, vedeva registrato⁵ il relativo scadimento della già illustre Galleria Arcivescovile, in gran parte trasferita a Brera: dal vecchio accenno ai 'Pezzi bellissimi' ci si riduce alla constatazione: 'Vi resta qualche notevole tela di scuola veneziana...'. Caduto quasi inspiegabilmente l'antico e tanto preciso ricordo, le due tele del Tintoretto eran come morte; né il ricordo era stato poi rinverdito dalla 'attribuzione' di qualche 'intelligente Soggetto' di più moderna epoca. Così, la loro sorte decadde malamente, la loro stessa incolumità corse il rischio più grave. Quando infatti mi capitò — era l'aprile dello scorso '54 —, entrando nel laboratorio della Fabbrica del Duomo, di riconoscer subito, con stupore, in una gran tela poggiata a un muro, un capolavoro del Tintoretto, lo stato di essa, già in corso di restauro, mostrava a chiare note come si illudesse il buon Canonico Torre quando vedeva con compiacimento, nella Galleria Arcivescovile '... in bell'ordine disposti Quadri in Pittura', e li dichiarava 'degni d'essere consecrati all'Immortalità...'. Questa dignità durò poco, come s'è visto; e una abbastanza oscura vicenda aveva finito col portare la tela della 'Disputa' '... ripiegata in quattro in un sotterraneo della cattedrale, insieme ad altri quadri, colà deposti durante l'ultima guerra mondiale, per preservarli dai

danni delle incursioni aeree'⁶. Ma, per sua fortuna, proprio quando la mala sorte stava forse per piombarlo definitivamente nel buio, o per lasciarlo ancora negletto con sempre più grave danno, il quadro risalì di quota. Il direttore della Fabbrica del Duomo, l'architetto Adolfo Zacchi, lo riprese in considerazione; e il restauratore Mario Rossi, avvertendone con occhio sensibile la qualità, e i caratteri veneti cinquecenteschi, lo dichiarò degno d'un ripristino che, nonostante la difficoltà dell'impresa, ha riportato bravamente la tela a miglior condizione. Ora essa è appesa, in buon onore anche se troppo alta da terra, nella Sala delle Terrecotte dello splendido Museo del Duomo di Milano, così appassionatamente allestito e curato da Ugo Nebbia. Aspetta ancora, a tutt'oggi, una indicazione attributiva. Speriamo comunque che non ridiscenda più da quella parete, se non per essere un poco accostata all'occhio del visitatore.



Le riproduzioni che la Fabbrica del Duomo di Milano si è compiaciuta di concedermi, perché sian rese di pubblica ragione /*tavole* 12-15/, riveleranno, spero — pur con le diminuzioni che le traversie han recato al dipinto —, la viva presenza del Tintoretto. Le antiche fonti confermano; e in particolare è quasi assoluta la concordanza con la descrizione e le misure tramandate dal Latuada⁷. D'altra parte, quale altro pennello italiano sarebbe riuscito, verso la metà del '500, a chiuder tanta foga di atti, di sentimenti, di pittura, entro una struttura così articolata e complessa? Perché, non c'è dubbio, questa composizione si denuncia subito per una delle più geniali che l'estro intellettuale dei manieristi abbia pubblicato. Una sorta di polifonia focosa guida, sulla doppia tastiera delle colonne degradanti, le circostanze di figura e d'ambiente a comporre un vivo organismo, saldo di squadature iterate, mobile di sfuggimenti prospettici precipitosi, di scatti in profondità, di opposizioni e bilance di gesti. Un tumulto scorre e sbalza dalle figure, imponenti come spalti in primo piano, fino a quel perno, centrato in progressione colonnare, della statua sul tempio, del Gesù, e, sotto, del Dottore avvitato a spirale sui gradini: una figura, questa, da parer quasi una simbolica chiave di volta della 'macchina' magistrale; e, si vorrebbe persin dire, della ormai matura 'maniera' italiana. Perché, soprattutto per quanto riguarda i fatti dell'Italia del Nord, un tale pensiero appare in una situazione, per così dire, mediana, e quasi al cuore del grande

processo manieristico: dopo il Parmigianino, il Primaticcio, il Mazzola-Bédoli e Camillo Boccaccino; accanto all'Abbate, allo Schiavone, a Giuseppe Salviati, a Jacopo Bassano; e un po' prima di Lelio Orsi, del Tibaldi, del Bastianino, del Passarotti; e, infine, della fase giovanile, manieristica, dello stesso Paolo Veronese. Sarebbe erroneo, a mio parere, estromettere questi pittori, grandi o perlomeno elevati, dall'olimpico della Rinascenza italiana; ché tutti aspirano a controllare entro una regola, e a contenere in una finale armonia, le loro anche più sfrenate o ambigue passioni, i loro sentimenti di raffinati, o di decadenti, o di disperati. Ma quel cerchio magico dell'armonia entro cui essi sono come stregati non si traccia più, ora, sul filo d'una semplice, anche se maturata unità; anzi è complesso, concettoso, intellettualistico. Dà luogo, si potrebbe dire, a una specie di 'classicismo eccezionale'. Tutte cose che mi paion convenire a questa 'Disputa', dove il Tintoretto è ancora ben lontano dall'abuso e dalla ripetizione meccanica che molto spesso corrodono dall'interno la potenza drammatica delle sue invenzioni, per farle scadere in talentosissima pratica; è anzi, ancora, in una fase decisamente inventiva. È ormai noto che il Coletti prima⁸, poi molto più partitamente il Pallucchini⁹ hanno posto in luce gli aspetti della crisi, o rivolta manieristica che si determina in Venezia sul 1540. A parte il lavoro d'impronta schiettamente manieristica, e parmense, dello Schiavone, le cui primizie non sono situate nel tempo molto sicuramente, il breve soggiorno di Cecchin Salviati nel 1539, accompagnato da quel Giuseppe Salviati che prende stabile dimora a Venezia, e il passaggio del Vasari fra il dicembre del '41 e il '42 son fatti stimolanti per la precoce conversione del Tintoretto, e probabilmente per quella un po' più lenta di Jacopo Bassano. Il momento in cui il Tintoretto si aggregò a quella tendenza, ancor nuova per le lagune, sarebbe tuttavia rimasto indeterminato, e probabilmente sempre ritardato, se non gli fosse stata restituita quella 'Sacra Conversazione' della raccolta Leger di Londra, firmata 'Iachobus' e datata 1540, che lo Hadeln aveva creduta di un Jacopo Molino non meglio identificato. Il riconoscimento fondamentale e ineccepibile del Pallucchini ha spostato tutta la questione, dando concretezza di storia viva al documento del 1539 in cui l'artista si appella, in proprio, '*...mistro Giacomo depentor sul campo de san Chasan...*'. Del '40 dunque il Robusti, ventiduenne, è già vivo, e ben vivo; turba infatti l'unità ritmica e cromatica del classicismo piuttosto

depauperato di Bonifacio, da cui sortì la sua prima educazione, con una sua 'intuizione di concitato movimento', come afferma il Pallucchini. Ne nasce una 'discors concordia' di ritmo, di atteggiamenti propensi o ritratti. L'ondata giunta di Toscana coi due Salviati l'anno precedente, precorsa anche dal tardo e complesso neodonatellismo delle composizioni del Sansovino per San Marco, spinge il giovanissimo pittore a risalire alla gran fonte michelangiolesca. Soprattutto la Madonna (certo per il tramite di incisioni, o di disegni, o di calchi — anche se non eran calchi di Daniele da Volterra) è derivazione appena allentata in superficie di quella che il Buonarroti aveva così terribilmente avvinta e compressa nella prigione dello spazio plastico, alla Cappella Medicea. Queste novità non vincono ancora per intero, tuttavia, la prima e un po' torpida cultura del Tintoretto, e quella muratura di ogni aspetto e cosa della vita nel primo piano cromatico che Tiziano aveva diffusa in Venezia, e che alla lunga s'era stancata in costume un po' stagnante, soprattutto nei seguaci. È certo che la nostra 'Disputa' è posteriore al 1540. Di quanto? Ancor legata per qualche aspetto alla fase della 'Sacra Conversazione' Leger, che si potrebbe dire protomanieristica, sembra ancora piuttosto lontana dall'intavolazione dello spazio, centrale ma più profundato e sparso, della 'Lavanda dei piedi' di Wilton House, e dalla virata obliqua, da destra o da sinistra, del proscenio figurato nel 'Cristo in casa del Fariseo' dell'Escuriale, e nell' 'Adultera' di Dresda: tutte opere che dal '45 circa si scalano fino al '47, fino alla grande invenzione, cioè, d'uno spazio poliforme, sonoro, animosamente addentrato secondo il battito d'una molteplice azione umana, come appare nella 'Lavanda dei piedi' dell'Escuriale. La 'Disputa' di Milano, invece, sembra a prima apparenza ancor stacciata fra le due pareti d'un primo piano imminente e d'un secondo piano misurato dalle impalcature su cui si agitano assistenti e dottori, e fa ruotare le azioni laterali intorno a un perno dilungatissimo, come nella 'Cena in Emaus' di Budapest. Tuttavia, in questa tutto si ostenta in una vicinanza di sapore tizianesco-bonifacesco, mentre un più attento esame scopre nella tela milanese, certo più tarda, spalancarsi fra i due piani d'appoggio, come a crepaccio o a imbuto, vertiginosi corridoi di spazio profundato: lungo la sequenza geniale e precipitosa, a destra, dei volti dei Dottori incollati l'uno all'altro (un brano da restar famoso, nella civiltà manieristica, quanto la tastiera fulminea delle colonne

parmigianinesche, nella 'Madonna dal collo lungo'; o da sollecitare, persino, i ritratti accumulati dal Greco nel 'Sepellimento del Conte di Orgaz'); o, al centro, lungo quella volata in altezza e profondità, che per trovarne di altrettanto rapacemente inventate occorre attendere, credo, il 'Trafugamento del corpo di San Marco' a Venezia, e cioè la piena maturità del maestro. Direi, insomma, che questa 'Disputa' (e il suo probabile 'pendant', quell' 'Adultera' che mi si dice ancora esistente all'Arcivescovado di Milano¹⁰) mancasse a rialzare le sorti di quella prima fase tintorettesca che il Pallucchini, concludendo il suo utilissimo libro, dichiarava con ragione 'la più debole'; ma che ora si accampa all'attenzione con una foga, una autorità davvero insospettate. Quadri come questo, di cui sosterremo con altre ragioni la precocità, fanno pensare che le antiche voci sulla gelosia tizianesca non fossero prive di fondamento; e il suo rapporto con la pittura di Tiziano ci può aiutare a collocarlo nel tempo.

Nessuna opera del Vecellio (ferma restando la sostanziale diversità del suo sentimento e della sua arte) ci par meno lontana dal complesso intellettualismo del giovane Tintoretto quanto l' 'Ecce Homo' del 1543, a Vienna. Per solito, anche le più mature idee tizianesche sembrano nascere già accordate su un gran tema interno, entro il tono profondo della sua visione: è già 'cesarea', la sua pittura, per intima forza, non per escogitazione orgogliosa. Come un rombo remoto che si accosta lentamente, la maestà del cosmo preme, emergendo ricca ed uguale dalla distanza, tutto il campo delle sue tele. Il quadro viennese, invece, non dà segno soltanto di quella 'lotta coi démoni etruschi'¹¹ che affaticava la sua potenza da oltre vent'anni; ma ostenta anche, un po' freddamente, una studiatezza di raccordi fra masse murate e complesse che — ci arrischiamo subito a dirlo — sono il riflesso probabile (coperto fin che si vuole dal suo gran piglio, ma pure avvertibile) della 'Disputa' del Tintoretto. Di Raffaello, di Michelangelo, Tiziano sapeva da un pezzo; e da tempo aveva risposto, da par suo, a quelle diverse sublimità, ben vive sull'onda lunga della fama, ma geograficamente distanti. Da molti anni esse lo stimolavano all'impegno solenne d'una pittura che non si limitasse entro i caratteri d'una scuola, d'una città, per grande che fosse, ma che valesse, universalmente, per l'Italia, per il mondo. Da un pezzo, era arrivato il Sansovino; e anche con lui era stata alleanza, non soltanto pratica. Ma ora, è diverso. L'agitazione è qui, in Venezia, alla porta di casa, se non dello studio. Arriva Lamberto

d'Amsterdam. Arrivano questi giovanotti toscani, i due Salvati, e poi quel dotto Giorgio Vasari.

Non hanno soltanto la bocca piena di Michelangelo e di Raffaello, delle gran novità delle tombe dei Medici, e del Giudizio alla Sistina; ma operano anche, rimestano, e presto trovano ascolto in quel Robusti, in quel Tintoretto piccolo, bruno, così rapace che subito li sopraggiunge in prestezza di mente e in foga di mano (*'il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura'*, scriverà più tardi il Vasari). È il momento, allora, d'una crisi minore e passeggera entro quella più grande cominciata, nella pittura di Tiziano, fin dal tempo dell'Assunta dei Frari. E poiché resterà abbastanza eccezionale, e toccherà poche opere (i famosi soffitti ora alla Salute, anzitutto), è più probabile che nascesse in lui, non per una meditazione intima, da fruttar nel futuro, ma piuttosto come rapido contraccolpo di nuove, improvvise contingenze. Fu un invito a una retorica un po' ostentata, per chi era riuscito quasi sempre a fare dell'oratoria un grandioso gesto interiore: invito raccolto, ma presto abbandonato. Non è facile sbrogliare il breve scambio di dare e d'avere che certo si svolse tra il Vecellio e il Tintoretto. Si può indurre la precedenza quasi certa di Tiziano nel caso della sua 'Madonna e Santi' della Vaticana, a stabilire l'inclinazione e, per così dire, il peso specifico di certe precocissime Madonne del Tintoretto, come quella della raccolta Van Beuningen, o della 'Sacra Famiglia' di Berlino; ma non è altrettanto certo nel caso dei famosi soffitti tizianeschi della Salute in confronto a quelli del Robusti, alla Galleria Estense di Modena. Si potrebbe anzi arrischiare col Pallucchini l'ipotesi ragionevole che il giovane ribelle stimolasse nel grande maestro prestazioni così insolite per lui. Ma, quando anche si propenda a credere che le torsioni, le capovolte, gli avviticchiamenti e le 'picchiate' precipiti dei soffitti tintoretteschi non siano che l'esasperazione di quelli, al confronto pur sempre 'cesarei', di Tiziano; tra l'Ecce Homo viennese, le tele della Salute e la 'Disputa' del Tintoretto la rete dei rapporti mi pare più complessa, più singolare. Non vorrei entrar nel romanzo. Ma è pur vero che la nostra cultura moderna, fin troppo intenta alle idee, alle correnti di stile e di pensiero, ha dimenticato che certi fatti, certi gesti furono vivi e veri nella vita, ancor prima che sulle pagine di biografie spesso meno immaginarie del pensabile. Son fatti che ritroviamo, soltanto un po' dimessi, e quasi diseroicizzati, veri anche oggi. Figuriamoci se non lo furono in un secolo in cui l'orgoglio

umanistico, l'enorme prestigio dell'arte, la coscienza che il grande artista è anche eroe, vir, uomo tramandabile alle storie, dovettero segnalatamente suscitargli. Non pretendiamo di darle tutte buone al Vasari; o al Ridolfi, primo narratore degli incidenti occorsi fra Tiziano e il Tintoretto. Come andarono proprio le cose non si saprà mai; ma non sarà prudente scartare a priori la possibilità di quei fatti. Vorrei, intanto, che qualcuno mi spiegasse il nesso che segue: nella 'Disputa', dietro la bellissima donna di quinta in primo piano, un vecchio sembra aver volto le spalle, or ora, a due giovani intenti in una loro discussione, o pensiero quasi allucinato sulle parole d'un libro /tavola 13/. Il vecchio è similissimo, anche di pittura, all' 'Evangelista Matteo' della Salute, un tondo in cui alcuni han ravvisato l'autoritratto di Tiziano; e, d'altronde, i due vegliardi ricordano molto il personaggio che si sta volgendo (analogamente ma in senso opposto a quello della 'Disputa' milanese), in aspetto d'ira, ben visibile nell' 'Ecce Homo' di Vienna; e non si appoggia a una gruccia, ma tiene tuttavia un bastone. In questa figura — più giovane dei vecchi precitati per color di capelli, ma fisionomicamente simile — il Ridolfi riconosceva Tiziano; e quando si pensi che, nella tela di Milano, il giovane assorto nell'ascoltare il compagno che gli sta leggendo è, quasi certamente, autoritratto del Tintoretto, è possibile che tutto questo non debba avere un senso? Quel volto, dagli occhi grossi, attoniti, coi capelli neri arruffati sulla fronte, è tutto preso in una sua idea. Poggiato alla colonna, ascolta qualche vangelo ancora non scritto della 'maniera' tosco-romana (sarà Giuseppe Salviati, sarà il Vasari che gli sta leggendo di Firenze, di Roma, del divino Michelangelo? che, mi avvedo tardi, potrebbe ravvisarsi nell'uomo barbuto con la berretta rossa, quasi un'erma in controluce, all'estremità di questo singolare gruppo di teste. Quasi a indicare l'equidistanza del Tintoretto, che sta in mezzo, dai due artisti famosi?); ma pensa intanto, che questa 'macchina', dove egli si può ripagare di qualche gran torto, è lui che la muove; che questa nuova e pur regolata furia è lui che la possiede. Se la sente bruciare addosso, attaccata ai panni, alla mente, al pennello. Si volti pure sdegnoso Tiziano, già avviato ai sessanta; ha bisogno d'una gruccia, ora, qualche cosa già zoppica nella sua arte sublime. Ma, posto che Tiziano si fosse, poco prima, ritratto, invecchiato, in veste di evangelista Matteo, sarà presto, ora, che vorrà replicare, coi fatti e col gesto della pittura, al giovane insolente. Anche lui, che ha scorciato i gran

soffitti di Santo Spirito, sa comporre studiato e contrapporre le masse come questi toscani, come questo giovane che ha fatto lega con loro, e pretende di inchinarsi a Michelangelo più che a lui, Tiziano Vecellio. E non è, lui, vecchio da grucce, ma un uomo fiero e ancora ben portante, non ha ancora capelli bianchi, tien lì accanto Lavinia, una figlia ben giovane; e può dialogare con l'imperatore, con Carlo V a cavallo. Può mostrarsi irato anche coi potenti, figuriamoci coi giovani riottosi; e non si appoggia a una gruccia, impugna anzi un lungo bastone. Come che fosse di questa vicenda, in cui poté effettivamente adombrarsi, in botta e risposta di atteggiamenti e di fierezza, non soltanto la lotta fra la maturità d'un gran genio e la precocità d'un eccezionale talento, ma anche lo scontro fra due culture, fra due modi di vedere il mondo e d'intendere l'arte; come che fosse, ripetiamo, quel ché sembra certo (confermando naturalmente sia la paternità di questa 'Disputa' che la sua datazione) è che il giovane bruno avanti la colonna raffigura il Tintoretto. Il confronto col famoso autoritratto del Louvre mi par che lasci pochi dubbi: un giovane sui venticinque, un vecchio sui settanta; ma lo stesso ovale di volto, lungo e un po' asimmetrico, lo stesso grosso naso un po' deviato in confronto ai grandi occhi cerchiati, lo stesso spazio di fronte e di guancia. Né questo volto discorda certo da quello, anche più romantico e sprezzato, che appare sdegnosamente nei due presumibili autoritratti del Museo Vittoria e Alberto di Londra, e di raccolta privata americana. Ma questi — e tutto torna — si legano bene, di stile, alle opere che vanno dalla 'Cena' di San Marcuola al 'San Rocco fra gli appestati': dal '47 al '49 circa, quando il Robusti, che vi compare già baffuto, e virilmente maturo, era a cavallo della trentina. Questa di Milano è un'opera, dunque, polemicamente autorevole; e forse il soggetto stesso vi è simbolicamente abusato per alludere a cose dell'arte. È un'enorme discussione in un'aula, comunque, dove con gran lotta di parole un giovanetto, da solo, combatte soprattutto contro certi vegliardi intenti, o corruciati, che vorrebbero vedere il mondo, in eterno, percorrere la stessa strada. Un primo capolavoro del Tintoretto press'a poco venticinquenne, dunque, sul 1542-43; e con ogni probabilità orgogliosamente allegorico. Non vorremmo né insistere troppo su questa cronologia, né presumer troppo in esattezza; ma ad essa si lega la situazione che venne ad occupare il Tintoretto nella rivolta manieristica a Venezia, il suo significato e la sua storia. Non è ancora chiarito,

anche per difficoltà cronologiche, il rapporto Tintoretto-Zustris, che mi indica ora il Longhi; ma, probabilmente, il Robusti fu presto preminente anche rispetto ai toscani. Come spiegare, altrimenti, il breve reflusso manieristico entro la pittura di Tiziano? Non certo con 'La Resurrezione di Lazzaro' di Giuseppe Salviati, nella raccolta Cini a Monse-lice: bella, raffinata, sembra mostrare, al contrario, citazioni tizianesche: dal 'Tobiolo' di San Marziale, databile forse intorno al '42, al 'San Giacomo' di San Lio, probabilmente più antico. Ma può essere che, all'assorbimento di vocaboli tizianeschi, si accompagni anche una citazione da questa 'Disputa' del Tintoretto. Gli uomini chini sul sepolcro ricordano, sì, Cecchin Salviati; ma si allineano in modo, coi volti, da ricordare la fila straordinaria dei Dottori, nel quadro milanese. Fosse anche da rovesciarsi la precedenza, il rapporto credo esista, e ci indica sempre gli anni poco dopo il '40; quando già il toscano oscillava tra la prima educazione salviatesca e il tizianismo: prima, comunque, di quella sua 'Ultima Cena' della Salute in cui la progressione laterale delle colonne già crediamo ricordi la nostra 'Disputa', mentre il tutto anticipa più sommessamente la 'Cena' tintorettesca a San Marcuola. E forse il Porta, quando dipinse la sua tela, aveva già veduto anche quei cassoni ora a Vienna che la critica ha, ormai, concordemente restituiti al Tintoretto. D'altra parte questi sono, soprattutto nel 'Convito di Baldassarre' (composizione analoga, con due gruppi vicini raccordati a un centro più lontano, e due figure di quinta agli estremi; soltanto più profonda e meno serrata) strettamente legati alla 'Disputa'; e una figura seduta su uno sgabello del 'Convito', ripete o precorre, pressoché letteralmente, il pensiero del Dottore stravolto sui gradini, ai piedi di Gesù. Dopo, prima? Difficile rispondere anche perché ciò implicherebbe una discussione totale della pure ingegnossissima cronologia proposta dal Pallucchini nel libro più volte citato; e dove, d'altra parte, alcuni anelli della catena son saldati, saggiamente, ancora in via ipotetica. Si noti pure con il Coletti che questi cassoni sono '... aperti sur una profondità di spazio prospetticamente organizzato...', mentre la 'Disputa' si chiude vigorosamente entro piani ancor murati in superficie. Non sarà mai facile tuttavia ammettere che, dopo avere inarcato con tanta potenza la sua fantasia, il giovane ribelle si acconciasse poi al racconto di sapore ancor bonifacesco dei cassoni, sia pur più complesso che in Bonifacio; tanto meno per giungere, poi, alla modesta composizione di super-

ficie, e quasi un po' sciatta e banale, dell' 'Apollo e Marsia' Bromley-Davenport, di cui, per ammissione ormai generale, l'Aretino ci avrebbe lasciato il notissimo ricordo nella lettera del febbraio 1545. Si resta stupiti che il famoso personaggio, adusato alla maturità di Tiziano e del Sansovino, desse tanto peso a una simile tela; che parlasse di colori chiari ed oscuri, soggiungendo: *'Per la quale intelligentia le figure ignude, et vestite mostrano se medesime ne i lor propri rilievi'*. Dove siano, nel quadro londinese, queste alternative cromatiche, ma con significato plastico (come le parole dell'Aretino imperiosamente suggeriscono), non riusciamo a vederlo. Si ammette a fatica che il giovane, ma già risolutissimo Tintoretto, dopo aver mostrato un genio così fiero e quasi ruvido per i moti e per gli scorci in quei soffitti dell'Estense, che son pur legatissimi alla 'Disputa', si comportasse poi tanto timidamente in una così allettante occasione, astenendosi, per la decorazione d'un soffitto, da ogni accenno di sottinsù; e da qualcuna di quelle *'nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto'* da cui restò colpito il Vasari; che era pure un manierista aretino. Altrettanto è duro ammettere che l' 'Apollo e Marsia' debba appiccicarsi immediatamente ad opere di gran piglio come il 'Cristo in casa del Fariseo' all'Escuriale, la 'Lavanda' di Wilton House, l' 'Adultera' di Dresda, l' 'Ester e Assuero' dell'Escuriale; opere che la data certa della 'Cena' di San Marcuola, pittoricamente più matura, ributta necessariamente dal 1547 sugli anni precedenti. Questo si dice, non per rifare in due battute un lungo lavoro cui ha collaborato l'attenzione di ben noti studiosi; ma per rinverdire almeno quei dubbi, per noi giustificati, che l'Osmaston avanzava nel 1915 sulla identificazione fra lettera e quadro di Londra.

Gli argomenti che ci han fatto attribuire la 'Disputa' a un Tintoretto fra il 1542 e il 1543 all'incirca non aiutano, tuttavia, a risolvere un altro problema. La 'Disputa' e l' 'Adultera' compaiono in una fonte milanese soltanto nel 1674. Dove erano prima? Le fonti veneziane tacciono di esse; né d'altra parte ne fanno parola il Morigia o il Borsieri, che pure fa gran conto del Tintoretto (magnificato Tiziano, afferma subito che *'... ingegnosamente l'hanno seguito fra gli altri Giacomo Tintoretto, e Paolo Veronese...'*). Ancora nel 1618 esse non erano, dunque, ancor comunemente note in Milano; e la formazione della Galleria Arcivescovile promossa dal Monti risale al mezzo Seicento. Che cosa arguirne? Il costante silenzio degli scrittori veneziani lascia credere,

intanto, che i quadri abbiano perlomeno lasciato le lagune assai presto. A questo proposito ci potrebbe aiutare, forse, il Borsieri, alla pagina 68 del suo 'Supplimento'. Parlando delle raccolte milanesi scrive: *'Più lontana da questa ne hanno formata un'altra gli Archinti con quelle pitture, che per lo più furono fatte in Venetia, mentre ivi si trattenne Filippo Arcivescovo di Milano...'*. Ora l'Archinti, nominato cardinal legato di Camerino, tolta nel 1539 ai Della Rovere da Paolo III, non molto tempo dopo *'... dalla Sede Apostolica fù mandato Noncio appresso alla Serenissima Repubblica Venetiana'*. Lo stabilirsi dell'Archinti in Venezia sembra cadere, dunque, proprio verso la data da noi presunta per la 'Disputa' del Tintoretto che, forse insieme con l'Adultera non ancora nota, gli poté esser presto commissionata da quel nunzio amator di pittura, e trasportata poi a Milano quando, nel '55, morto l'arcivescovo Arcimboldi, l'Archinti fu chiamato a regger l'Arcivescovado ambrosiano. Ma la morte lo colpì quasi subito in Bergamo, impedendogli probabilmente di formare quella galleria arcivescovile che soltanto il suo tardo successore Cesare Monti doveva costituire, circa un secolo dopo; attingendo forse anche ad opere degli Archinti. Che questa 'Disputa' giungesse a Milano assai presto sembra plausibile anche per la ragione che, pur già tipicamente tintorettesca, essa par come di casa all'ombra del Duomo. Quasi splendido prototipo, precorre il Tibaldi e il Cerano. Le iterazioni così bene articolate nello spazio dei gruppi di figura sembran già fornire lo spunto per gli affreschi della Cappella Poggi, a San Giacomo di Bologna, del lombardo-bolognese Tibaldi; il quale, probabilmente, frequentò Milano anche prima dei suoi soggiorni documentati. D'altra parte, la grande arcata dei manti e dei gesti, e persino quel mirabile giallo citrino del vecchione corrucciato, alla destra, fan pensare alle tele più grandiloquenti del Cerano; e la composizione sembra precorrere, in particolare, il 'San Carlo che riceve i nuovi ordini religiosi', uno dei gran teloni del Duomo. Sembra dunque estremamente probabile che i tardi manieristi milanesi, a cavallo fra il '5 e il '600, ristudiassero persino la gamma, difficile sul pedale monocromato del chiaroscuro, dell'opera tintorettesca: gialli appunto, splendidi rosa scoloriti, e il mirabile blu, spinto quasi fino al nero, della donna in primo piano. Il difficoltoso accordo, instabilmente dialettico, fra le novità delle sue intenzioni plastiche e una trascolorazione particolare, rara e intellettuale, della tavolozza veneta, non sempre il Robusti seppe poi calibrarlo a un così alto livello. Perché, pur te-



13 - Jacopo Tintoretto: particolare della 'Disputa'

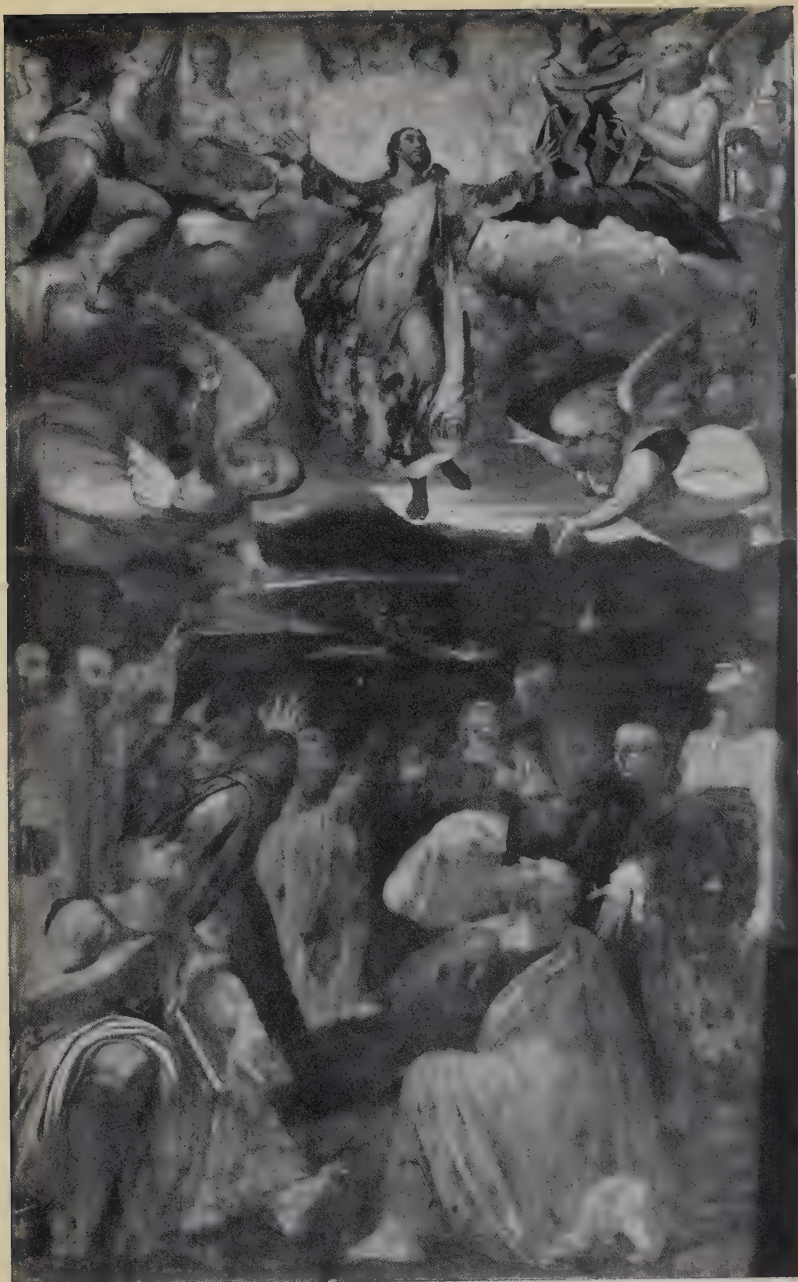


14 - Jacopo Tintoretto: particolare della 'Disputa'

Milano, Museo del Duomo



15 - Jacopo Tintoretto: particolare della 'Disputa'





17 - Giulio Mazzoni: 'Il Tempo scopre la Verità'

Roma, Palazzo Spada



18 - Giuseppe Valeriano: 'Sacra Famiglia'

Roma, Galleria Spada

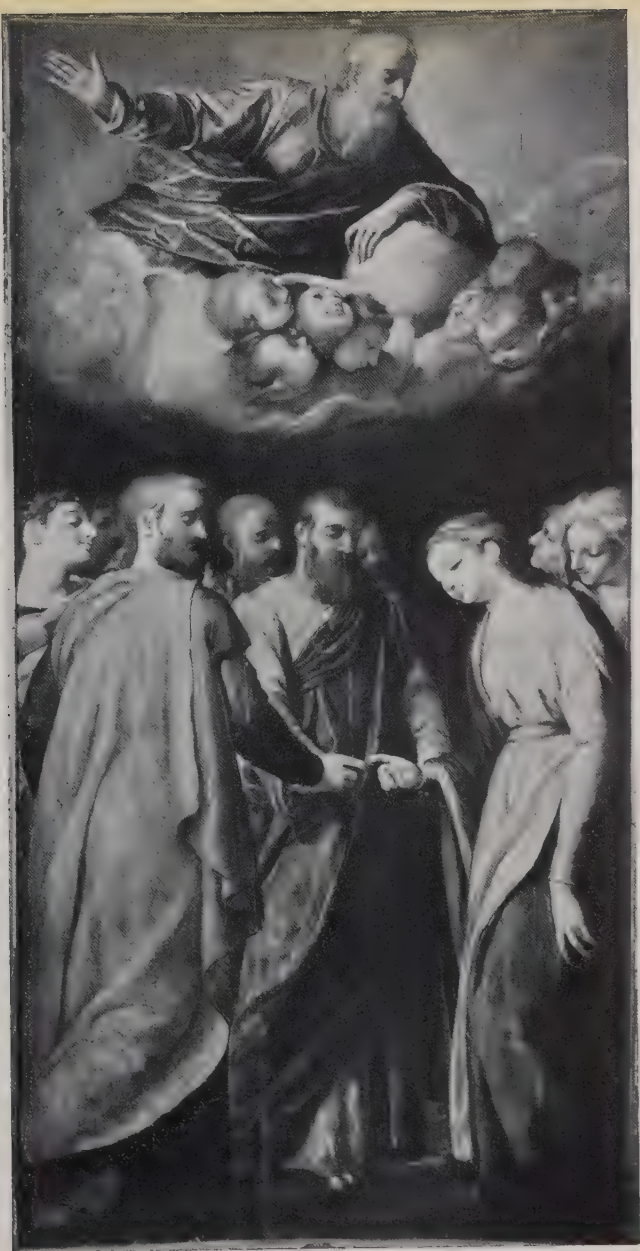


19 - G. Valeriano e S. Pulzone: 'Assunzione'

Roma, Chiesa del Gesù



20 - Giuseppe Vatteriano: 'Nascita della Vergine' Roma, Chiesa del Gesù



21 - G. Valeriano e S. Pulzone: 'Sposalizio della Vergine' Roma, Chiesa del Gesù



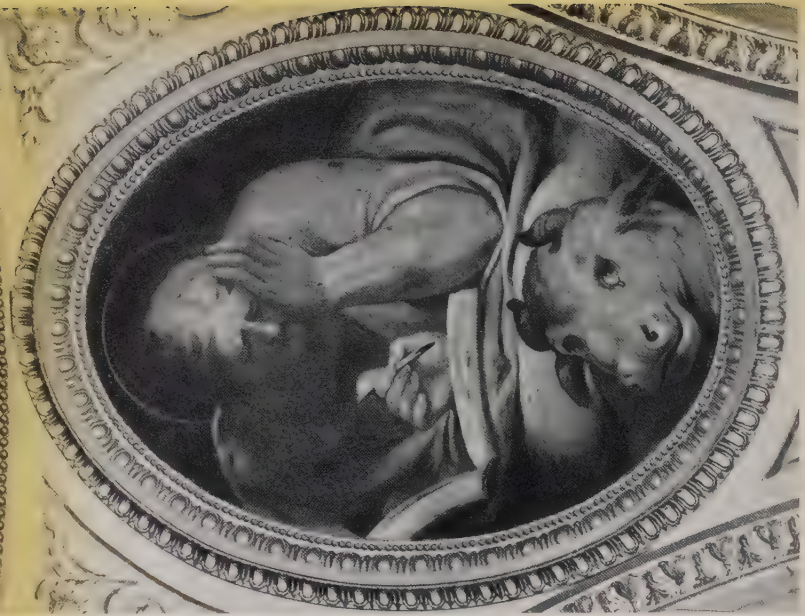
22 - G. Valeriano e S. Pulzone: 'Annunciazione'

Roma, Chiesa del Gesù





24 a, b - G. Valeriano (esecuz. di Gaspare Celio):
'Gli Evangelisti Giovanni e Luca'



Roma, Chiesa del Gesù

nendo conto dei malori subiti dall'opera, alcuni brani sono un compendio geniale fra l'operar di contorno e di rilievo e la furia d'un pennello da vero pittore: si veda come il nero Dottore arruffato, e, lì accanto, la già ricordata sequela di teste /tavola 14/ abbian tanta foga da fornire argomenti al Greco: allora appena nato, nonché presente in Venezia. Purtroppo il Tintoretto non andò, poi, se non per strappi d'invenzione più che di pittura, oltre questa sua precoce e fierissima maniera di tocco. La limitazione longhiana alla sua statura complessiva è ancora da discutere; e crediamo sia da meditare profondamente, anche da chi volesse respingerla.¹² Già il Pallucchini ha mostrato di trarne equilibrato profitto; ma senza riaffrontare a fondo il problema, posto che, nella fase giovanile del maestro, le gravi pecche indicate dal Longhi son meno evidenti, e si enunciano, per così dire, a uno stadio soltanto germinale. Il Tintoretto fu, in quegli anni giovani, un genio insidiato, non ancora 'soffocato dalla facilità'; e, riguardando la testa bruna di quel dottore, e le sue circostanze /tavola 15/ si potrebbe ripetere col Vasari, ma senza intenzione negativa: '*... si veggiono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fierezza...*'. Tale è l'impeto estroso di questi passaggi da pensare che dovessero gradire anche al fulmineo stoccatore Magnasco, attivo in Milano a lungo, poco prima che il Latuada descrivesse la 'Disputa' con tanta diligenza. D'altra parte, se dovesse restare indimostrabile una provenienza Archinti, e se il silenzio delle fonti veneziane dovesse addirittura spiegarsi con una esecuzione lontana dalla patria, nessuno potrebbe dire impossibile che il giovane maestro abbia dipinto le due tele addirittura in Milano. Un più o meno volontario e cosciente 'studioso corso' del Tintoretto sul manierismo della terraferma 'lombarda' è una congettura non meno improbabile e allettante di quella, già avanzata, d'un suo viaggio a Roma verso il '45, concomitante con quello di Tiziano. Qualcuno ha notato che le figure aggrappate alle colonne del 'Miracolo di San Marco' rammentano quelle della 'Visitazione' di Cecchin Salviati nell'Oratorio romano di San Giovanni Decollato. Ma il motivo è già nella 'Cacciata d'Eliodoro' di Raffaello alle Stanze (il dipinto che, ove tale relazione abbia ragion d'essere, è il più pretintorettesco, forse, fra tutti quelli dell'urbinate); e poté esser la fonte comune per il Salviati e anche per l'affresco dell'Adultera' che il geniale Camillo Boccacino dipinse per San Sigismondo in Cremona. Perché il Tintoretto (il cui unico e tardissimo viaggio accertato lo porta a Man-

tova, in Lombardia) non avrebbe potuto conoscere le manierosissime decorazioni del cremonese? Quando egli dipinse la 'Disputa' e i soffitti dell'Estense, dove scorci, tuffi e capovolte paion ricordare in modo impressionante quelli degli Evangelisti e degli angeli nel catino absidale di San Sigismondo, gli affreschi boccaccineschi (illustrati con intelligenza così penetrante da Mina Gregori¹³) eran recentissimi, Camillo Boccaccio ancor vivo e al culmine della fama. Del resto, anche nella 'Disputa' sembra tornare quell'accordo di elementi milanesi e parmensi così vivo nelle pitture di Cremona. Come può essere che la giovanile orchestrazione tintorettesca ricordi ancora gli arazzi del Bramantino, 'classicista eccezionale'? Il Tintoretto sembra raccogliere focosamente tutte le fila della 'maniera' italiana; ma, ancor meglio che a qualche rigido motivo di Jacopino del Conte a San Giovanni Decollato in Roma, l'articolazione delle masse e l'asse così dilungato, il perno così 'stilitico' della 'Disputa' fa pensare alla dilungata purezza del Primaticcio, scomparso d'Italia poco oltre il '30, alle idee più belle del Mazzola-Bèdoli negli stessi anni, e alle più tornite, intellettuali, costrette stringatezze dell'ultimo Parmigianino, morto nel '40. Gli interrogativi che suscita quest'ultima resurrezione tintorettesca non troveranno facile risposta; o forse ne troverebbero una in un più serrato, anche se difficilissimo, registro comparativo dei tempi e della formazione o conversione manieristica dello Schiavone e di Jacopo Bassano in rapporto a quella del Tintoretto.

NOTE

¹ Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, in Milano, per Federico Agnelli, Libro III, p. 394.

² Latuada (Serviliano), *Descrizione di Milano*, 1737, t. II, p. 84.

³ Questa 'Adultera' non sembra quella di Dresda. A parte che quest'ultima ha misure notevolmente superiori a quelle date dal Latuada per il quadro milanese, si sa che entrò nella raccolta di Dresda nel 1749, provenendo dalla Galleria Imperiale di Praga; dove del resto, in un inventario del 1737 (stesso anno della 'Descrizione' del Latuada) era ricordata, al Nr. 118, una 'Adultera' del Tintoretto. Il Posse (Catalogo di Dresda, 1929, p. 113) afferma tuttavia che le misure del quadro ricordato a Praga non concordano con quelle di Dresda.

⁴ *Nuova Guida di Milano*, Sirtori 1794, 2ª edizione, p. 67.

⁵ V. Costantini, *La pittura in Milano*, Milano 1921, pp. 42-43.

⁶ 'Corriere d'Informazione', Milano, 7-8 luglio 1954.

⁷ La tela misura infatti m. 3,19 x 1,97. La differenza con le misure date dal Latuada è di pochi centimetri, chè si tratta di 'onze' milanesi.

E cioè, come gentilmente mi avvisa Adolfo Zacchi, ogni 12 (che fanno un 'braccio') cm. 59.5. Quanto al particolare inesatto del libro in mano a Gesù, mi pare svista trascurabile, posto che il Cristo è in un secondo piano distante, e tutto circondato da libri e fogli variamente branditi dai dottori.

⁸ L. Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1944.

⁹ R. Pallucchini. *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, ed. Daria Guarnati, 1950. Si avverte qui che le opinioni del Pallucchini son sempre citate da questo volume, e che per i numerosi riferimenti ad opere più e meno note della giovinezza del Tintoretto rimandiamo soprattutto al materiale illustrativo che lo correda copiosamente.

¹⁰ La notizia fornitami dall'amico Costantino Baroni, che è stato fra i primi a favorire una soluzione tintorettesca per la 'Disputa', è allettante; e mi permetto di coglier l'occasione per stimolare il Baroni a proseguire questa ricerca.

¹¹ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di Pittura Veneziana*, Sansoni, Firenze 1947, p. 23.

¹² R. Longhi, op. cit., pp. 28-30 e 67.

¹¹ M. Gregori, *Traccia per Camillo Boccaccino*, 'Paragone' 37, gennaio 1953, pp. 3-18.

FEDERICO ZERI

GIUSEPPE VALERIANO *

L'OSCURITÀ in cui giace le figura di Giuseppe Valeriano è stata sempre così profonda che persino i dati cronologici forniti dalla sua prima fonte biografica, il Baglione, sono inesatti, come è stato ultimamente rilevato. È merito delle ricerche di P. Pietro Pirri ¹ l'avere ristabilito con precisione l'anno di morte dell'architetto-pittore, morte che avvenne a Napoli (e non a Roma, come sostiene il Baglione), e nel 1596, non 1598, come riporta una postilla del Bellori nell'esemplare delle 'Vite' nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei a Roma ². Alla luce dei dati in nostro possesso, la vita del Valeriano può esser ora ricostruita con una certa continuità. Nato nel 1542 all'Aquila degli Abruzzi, apprese i primi elementi della pittura frequentando la scuola di Pompeo Cesura; poi, giunto a Roma, eseguì gli affreschi e la pala d'altare nella cappella dell'Ascensione in Santo Spirito in Saxia. 'Fornita l'opera di Santo Spirito andò in Spagna col Duca di Cordova dove fece molte opere di pittura e disegni di fabbriche': così la postilla del Bellori; e, a quanto pare, il soggiorno spa-

* Dal volume: 'La pittura senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta' di imminente pubblicazione.

gnolo lo mise in rapporto con il grande cantiere dell'Escoriale. Certo è che in Spagna, nel 1572, il Valeriano entrò nella Compagnia di Gesù, e lo troviamo nel 1575 nella Casa di probazione di Medina del Campo. Dopo un periodo trascorso a Lisbona, dove è nel 1579 *'per fare alcune pitture al Re'*, egli ritorna in Italia fra il 1579 ed il 1581, forse su richiesta del nuovo Padre Generale dell'Ordine, l'abruzzese Claudio Acquaviva, eletto nel febbraio 1581. Al suo ritorno il Valeriano, la cui fama di architetto doveva essersi rafforzata per merito degli edifici da lui condotti nella Penisola Iberica ma che noi ignoriamo, divenne presto una sorta di sovrintendente ufficiale delle nuove fabbriche della Compagnia: a lui spetta l'erezione della Chiesa del Gesù di Genova, del Gesù di Napoli, della Cappella della Madonna della Strada nel Gesù di Roma (erroneamente riferita dal Baglione a Giacomo della Porta, che forse ne aveva soltanto fornito un primo progetto poi rielaborato e modificato radicalmente dal Valeriano) e del Collegio Romano, opera questa che dovette subire alcune modifiche da parte di Bartolomeo Ammannati. Infine, fra il maggio-giugno 1591 ed il febbraio 1592, il Valeriano fu a Monaco di Baviera a prestare la sua collaborazione — non è noto secondo quali limiti — all'innalzamento della grande Chiesa di San Michele, che la Compagnia aveva iniziato su progetti di Federico Zustris.

Non è nostro assunto esaminare qui il valore dell'opera architettonica del Valeriano; e neppure lo potremmo, per le troppe lacune che ostacolano un esame che non sia in pura superficie. È tuttavia prevedibile che quando la ricerca avrà identificato i molti edifici ideati e condotti da lui, e dei quali una parte almeno deve ancora esistere, il percorso del Valeriano architetto risulterà il susseguirsi di una catena di esperienze per nulla improvvisate e occasionali; anzi il chiaro e coerente formarsi e riconoscersi di un singolarissimo linguaggio che, nelle parti immuni da manipolazioni posteriori ancora si esprime nel Collegio Romano. Soprattutto nei fianchi, la ricerca dell'essenziale non concede intenerimenti o allettamenti di sorta, e (per una serie di innumerevoli ripensamenti che sfrondano, semplificano, abbreviano, riducono allo stretto indispensabile) la prima idea lontanamente vigneosca è sepolta in un sottosuolo così profondo che le scarne e disadorne muraglie in mattoni e travertino sembrerebbero a prima vista come il prodotto di una mente illetterata e rozza ciò che invece è lo specchio di un raziocinio lucidissimo e implacabile, sì da toccare, alla fine del se-

colo XVI, modi che sono la più palmare e spiccata anticipazione dell' 'utilitario' e del 'razionale', anche nei suoi aspetti più tetri e squallidi.

Gli incarichi architettonici non impedirono al Padre Valeriano di dedicarsi anche all'arte pittorica che, a quanto pare, era stata la sua principale attività giovanile. La più antica delle opere citate dalle fonti è, come si disse, la Cappella dell'Ascensione in Santo Spirito in Saxia, giunta sino a noi in condizioni in parte rovinose e in parte alterate. Degli affreschi che ornano la cappella, la 'Annunciazione' sull'arco esterno è sfregiata da graffi e abrasioni e ricoperta da fumo e polvere che la rendono quasi indecifrabile; nell'interno del catino absidale la 'Venuta dello Spirito Santo' ha patito per un orrendo restauro ottocentesco sì da indicare soltanto, e nemmeno compiutamente, il vecchio schema compositivo. Ma anche da una lettura così lacunosa si può intendere che in questo suo esordio romano il pittore non era più legato al modo formale del maestro Pompeo Cesura; nulla infatti vi appare dell'intelligente accordo fra Daniele da Volterra, il primo Jacopin del Conte e la Maniera emiliana trovato dal Cesura ed espresso costantemente anche nelle opere prodotte dopo il ritorno all'Aquila. Anche Giovanni Baglione, che aveva sott'occhio l'insieme di Santo Spirito in Saxia in condizioni senza confronti più favorevoli di quelle attuali, allude a un diverso fondamento culturale in questo primo saggio del Valeriano, quando parla del quadro d'altare: *'... la Trasfigurazione di Christo sul monte Tabor con li suoi Apostoli, l'ha colorita tanto oscura, che a fatica si scorge; e credo, che quest'huomo volesse imitare la maniera di F. Bastiano del Piombo Venetiano, quando pingeva oscuro; e voleva che le sue pitture dessero nel grande con figure assai maggiori del naturale, con far loro grandi teste, mani ampie, e smisurati piedi sì, che restavano tozze più tosto, che svelte...'*³. Le parole usate dal biografo suggeriscono ch'egli si trovasse interdetto di fronte ad un'opera affatto singolare. Il dipinto, è vero, scomparve dalla Chiesa di Santo Spirito da più di un secolo e mezzo, e la sua originaria cornice in stucco racchiude oggi una tela del settecentista Antonio Cavallucci con i 'Santi Giacomo e Filippo'. Ma in una fortunata visita al villaggio di Palidoro nella Campagna Romana ho potuto identificare la grande tavola del Valeriano, sull'altar maggiore della Chiesa Parrocchiale di quella località, dedicata appunto ai Santi Filippo e Giacomo; e l'attribuzione ha trovato esatta conferma nelle vicende che, verso la fine del secolo XVIII, ci narrano dello scambio fra la tela oggi a Palidoro e il quadro

del Valeriano, confinato nella sperduta località per la quale la tela del Cavallucci era stata eseguita⁴.

E non si nega che la perplessità del biografo seicentesco (dove la lettura del soggetto è erroneamente scambiata per una 'Trasfigurazione') non abbia qualche giustificazione. Nel contesto del manierismo, l'opera resta isolata, per una singolarità di intenti e di risultati che postula confronti eteroclitici e forse più di clima spirituale e di processo mentale, che di stile e di epoca. La potenza evocativa e massiccia di questa tavola gigantesca concede al Valeriano, la più strana contiguità con i visionari di tempi diversi, da Jean Duvet a William Blake /tavola 16/. Soprattutto col Blake la somiglianza di taluni passaggi è stringente, per l'affinità che in ambedue sortisce la traduzione del linguaggio michelangiolesco, ripensato con una impetuosità senza compromessi e così travolgente da non curarsi quasi dell'insufficienza del mezzo grafico e tecnico.

Divisa in due dall'orizzonte — la cui frastagliata lama è cupamente immersa in un tramonto di irreale lucore — la composizione segna un progressivo rarefarsi, verso l'alto, dell'immane, pesantissima corposità espressa nella parte inferiore. Qui, l'assemblea degli Apostoli è trasformata in una accolta di masse enormi, titaniche, il cui gigantismo è condizionato da una gamma plumbea, nebulosa e cinerina. I due Santi in primo piano, l'uno seduto e l'altro inginocchiato, sembrano plasmati da un furore geometrico che li fa rassomigliare alle schegge di una colossale massa poliedrica infrantasi nel fondo di un abisso. Ma più in alto, là dove si appunta lo sguardo spasmodico dell'Apostolo di destra, il Redentore ascende lentamente in un chiarore di abbagliante intensità, e la sua figura lieve si allontana diminuendo entro un coro di Angeli musicanti, dagli atteggiamenti patetici e svincolati, mentre due altri spiriti alati volteggiano sul filo dell'orizzonte.

Purtroppo, nè documenti nè fonti a stampa ci danno la data esatta di questa primizia del Valeriano, eseguita, io penso, prima che egli si recasse in Ispagna nel 1572; nè ci è noto se la sua esecuzione vada posta in rapporto con la presenza di un abruzzese, Bernardino Cirillo, al posto di Commendatore di Santo Spirito, lo stesso che aveva già ordinato ad un altro aquilano, Pompeo Cesura, di dipingere una pala, perduta fin dal secolo XVII, per la stessa Chiesa. Ma qualunque ne sia la datazione esatta — la più verosimile cade intorno al 1570 — questa tavola del Valeriano e, del resto,

anche i resti degli affreschi contigui, indicano la sua indipendenza dal Cesura. Come riconosceva il Baglione, l'appiglio più diretto è verso Sebastiano del Piombo, ma mescolato con una vena di tibaldismo; o meglio, infuso di quella tendenza 'cubizzante', di fonte Daniele da Volterra, che a Roma, verso il 1547-50, e più ancora che nelle primizie del Tibaldi, appare nei pochissimi dipinti, esclusivamente ad affresco, che vanno riferiti a quel singolare e misconosciuto allievo di Daniele che è Giulio Mazzoni. Così, nell'appartamento Capodiferro in Palazzo Spada (vera e propria Fontainebleau in formato ridotto del Manierismo Romano) la parte del Mazzoni nel corridoio degli Stucchi ha passaggi di un cubismo giganteggiante, ma di sapor preromantico, che persino certe preferenze tipologiche accostano al primo lavoro storicamente documentato del Valeriano /*tavola 17*/.

Non voglio con ciò suggerire una eventuale partecipazione del pittore aquilano al ciclo di Palazzo Spada — ciclo il cui esatto riferimento porterà alla soluzione di un gran numero di problemi del Manierismo sulla metà del secolo XVI —: l'ipotesi, oltretutto, è impossibile per ragioni cronologiche; cosicché affatto casuale mi pare la presenza nella Galleria Spada del solo dipinto a me noto che solleciti l'attribuzione al primo tempo del Valeriano. È questa 'Sacra Famiglia con San Giovannino' /*tavola 18*/ impiantata su idee nettamente sebastianesche, massime nella Vergine, che riprende un motivo prossimo alla 'Sacra Famiglia' di Sebastiano nella National Gallery di Londra e al disegno n. 4813 nella Biblioteca Reale di Windsor. Il primo incontro con questo dipinto può lasciare interdetti, come è sempre dell'incontro con le paurose novità dei visionari; tanto più che la cura meticolosa con cui sono distese le pennellate fittissime della materia pittorica, densa e smaltata, non riesce a dissipare l'impressione che nel risultato resti qualcosa di non realizzato: come se una mano non ancora sufficientemente esperta per ubbidire al dettato dell'invenzione ci documentasse la lotta tenace fra mezzi ancora incerti e un temperamento ostinato e violento. La stessa declinazione verso cui è condotta la gamma cromatica di Sebastiano del Piombo introduce in un clima insolito, quasi rarefatto: zone di oscurità impenetrabile stanno accanto a stesure di colore squillante, acutissimo, con accostamenti striduli e dissonanti, con passaggi crudi dal chiaro alla penombra. E, quanto ai tratti dei personaggi, essi sembrano condizionati da uno dei più insoliti processi mentali che la pittura abbia mai, prima di questo

momento, registrato. Non che il Valeriano abbia qui fatto tesoro degli insegnamenti forniti dalla tradizione iconografica — *‘la consuetudine... ch’ha forza di legge’*, come la definiva Giovanni Antonio Gilio⁵ —; anzi, scelto liberamente il canovaccio compositivo, si è applicato a definire l’aspetto delle quattro figure sacre non in quanto prodotti della sua fantasia, ma quali precise estrinsecazioni di quegli attributi morali che la stretta devozione riferisce ad esse come ben determinate entità della sfera religiosa. L’intenzione è dunque non di dipingere un quadro con una Madonna, ma con la Madonna; un oggetto di culto, regolato da norme inderogabili che, in questa primizia del Valeriano, si limitano al congelamento astratto delle virtù morali nell’aspetto fisiologico dei quattro personaggi. Si veda per esempio come il San Giuseppe divenga la quintessenza della severità senile, ingigantendo i suoi tratti per una misteriosa metamorfosi, che da una condizione affine ai Profeti della Sistina, lo conduce verso una inedita ed ermetica natura, rivelata dall’abnorme immanità dei tratti e dal colorito pallidissimo, cadaverico.

Sotto alcuni riguardi, questo dipinto sollecita un discorso non molto dissimile da quello che comporta la ‘Maddalena’ di Jacopino del Conte che, nella Sagrestia di San Giovanni in Laterano, passa erroneamente per opera di Scipione Pulzone; ma se lì si trattava sostanzialmente di un dubbio tentativo, privo di autocritica, in una persona piena di zelo ma anche di incertezze mentali, qui siamo in presenza di un caso affatto diverso: quello dell’abbandono, da parte di una mente ostinata e incurante di ostacoli, della antica cultura figurativa, di cui non resta che qualche spunto compositivo e grafico. Marco Pino da Siena, Marcello Venusti, il Siciolante, fra il 1540 ed il 1560, avevan dimostrato la labilità delle antiche leggi formali del Rinascimento neoplatonico, distruggendo il mito della loro intangibilità. Con la seconda ondata del misticismo oramai ‘controriformato’, cioè con El Greco, Giovanni de’ Vecchi e il Bonastri, le ultime norme che avevan dettato legge ai tempi di Leone X e di Clemente VII eran svanite, al soffio del più acceso irrazionalismo; ora Giuseppe Valeriano introduce nella Pittura Sacra la subordinazione delle forme al fatto morale, determinandole quali proiezioni di un processo dove la necessità formale, *l’Idea*, non ha più luogo.

Nulla sappiamo delle esperienze pittoriche del Valeriano negli anni di Spagna e di Portogallo; ma non è difficile intuire cosa avrà significato, per l’autore della ‘Ascensione’

e della 'Sacra Famiglia' ora esaminate, l'ingresso nella Compagnia di Gesù; nella Compagnia di Gesù della Spagna del 1572. Purificato da ogni scoria di smarrimenti e di suggestioni, smorzato il furore allucinante dei dipinti giovanili, assoggettata la violenza del temperamento al meditato giudizio della ragione, il Valeriano schiude, nelle cose successive al ritorno in Italia, la nascita definitiva di una pittura cui spetta la definizione di 'razionale', e che è forse la nascita della vera Pittura Sacra, nel senso che ancor oggi è valido.

Per giudicare il maggior documento del Valeriano pittore — le due Cappelle nel Gesù di Roma — è necessario tener presenti i limiti impostigli dalla insufficiente padronanza dei mezzi tecnici e grafici; limiti che egli non si nascondeva, ma, recidendo l'avvio a elucubrazioni introverse, affrontava decisamente, o servendosi di un collaboratore nelle parti dove il suo pennello risultava più manchevole, o affidando i cartoni all'esecuzione di altra mano, sollecitato a ciò anche dalla preponderante attività di architetto cui lo voleva dedicato la Compagnia. Il caso della collaborazione si verifica nella Cappella della Madonna della Strada, per la quale il Valeriano condusse anche la parte architettonica, e dove l'aiuto fu Scipione Pulzone; il secondo caso è quello della Cappella della Passione, dove l'esecutore fu Gaspare Celio.

Nella Cappella della Madonna della Strada, la cui erezione fu tra le prime cose eseguite dal Valeriano dopo il ritorno dalla Spagna e prima del viaggio in Baviera — i documenti relativi sono situati fra il 1584 ed il 1588⁶ — sette tavole ad olio con soggetti tratti dalla vita della Vergine recano i segni della partecipazione di Scipione Pulzone da Gaeta in *'alcuni drappi dipinti tanto simili al vero, che non si possono desiderare fatti con più arte'*⁷: sono sete di squillanti colori e di verismo illusionistico, un verismo che rammenta l'effetto dei rutilanti panneggi di tessuti rari e vistosi che ancor oggi nelle Chiese Cattoliche rivestono manichini di cera, gesso o legno raffiguranti Sacri Personaggi. E in effetti, anche le figure di queste sette tavole sulle quali Scipione Gaetano ha disteso le metrature della sua virtuosa abilità sono manichini, automi della cerebrialità. Così come in architettura il Valeriano è il primo a raggiungere l'anonimo volto del 'razionale', queste figure tendono a raggiungere un traguardo che, sfrondata di tutti gli elementi legati alla moda ed al gusto momentaneo — e che perciò rappresentano la parte caduca del dipinto sacro — evada dall'azione del tempo; una formula definitiva che serva oggi come domani e come

sempre agli scopi divozionali prefissi alla mente del pittore. Alla fabbricazione delle sette scene il Valeriano ha utilizzato un repertorio incredibilmente vasto di annotazioni, di spunti e di temi: stampe del Quattro e del Cinquecento, Michelangelo, Raffaello, Sebastiano del Piombo vi stanno accanto a ricordi del viaggio in Spagna: Pedro Machuca, Morales, Yanez e Llanos, Navarrete 'el mudo'. E Pietro Perugino sta accanto al Garofalo e persino al Bianchi-Ferrari. Ma tutto è come livellato da un discorso uniforme, senza sbalzi né accenti troppo violenti, che ruota incessantemente attorno al polo dell'impersonale e dell'anonimo, anche se il pittore, incapace di evitare certi caratterismi della grafia, non riesce a centrarlo in pieno /*tavole 19, 20, 21*/. Come nella tavola della Galleria Spada, il Valeriano parte dal postulato che l'aspetto fisico debba corrispondere a una particolare condizione interiore, morale e spirituale, e così tor-nisce polimentata e lucida i tratti dei personaggi: sono realmente, quei loro corpi, vasi plasmati dalle virtù di cui traboccano e che sprizzano dai loro occhi lucidi come piccoli globi di vetro, dai loro sorrisi che si congelano in un cereo incresparsi di labbra e gote fissate dalla formalina /*tavola 22*/. E la gamma cromatica sfiora anch'essa una sorta di anonimato livellatore, sì che accordi tizianeschi o quattrocenteschi, sciolti nel ben dosato solvente dello strettamente necessario, assieme agli innumerevoli spunti della composizione e del repertorio tipologico, costituiscono il più impegnativo, ricco e cosciente esempio di quella *'regolata mescolanza'* fra *'verità e devotione'* degli *'antichi'* e *'ingegno ed arte'* dei *'moderni'* che Giovanni Antonio Gilio auspicava ed indicava quale soluzione alla crisi della pittura sacra, aperta dagli *'errori'* degli artisti⁸.

I dipinti della Cappella della Madonna della Strada costituiscono un fatto di gran momento nella storia della pittura. Con queste sette tavole — dove il pittore annulla la presenza della sua persona — la pittura tocca per la prima volta uno stato di antipoeticità e antiemotività assoluta, una astratta immobilità, dove ogni passione è spenta, e che cade al difuori della azione corrosiva delle clessidre, degli orologi e dei puntali delle meridiane. Sono, queste sette tavole, l'esatto parallelo nel campo pittorico di quei sorprendenti risultati che la Compagnia di Gesù seppe raggiungere in altre attività alla fine del secolo XVI e nel corso del XVII: risultati raggiunti per il trionfo di un razionicio talmente incorroso e sfolgorante da segnare il sovrapporsi della Utopia

con la realtà, come negli esperimenti sociali delle Missioni del Paraguay, che precedono di quasi tre secoli ogni altro tentativo consimile.

Forse per la mancanza materiale di tempo, forse per la coscienza di non possedere una pratica della pittura tale da soddisfare in pieno agli scopi prefissi, il Padre Valeriano si servì poi di Gaspare Celio quale esecutore delle sue idee. Anzi, a detta del Baglione, il Celio *'fece per lui diversi disegni copiati dalle opere di Roma, molto diligenti'*⁹, e la notizia fa pensare che, dal ricco patrimonio delle Chiese e delle Collezioni romane il Valeriano facesse ricopiare dal Celio i modelli più atti ad accrescere il repertorio di consultazione per le combinazioni di sacre immagini. Nel ricostruire i rapporti fra i due artisti è di grave ostacolo lo scarsissimo numero di opere del Celio giunto sino a noi; soprattutto dopo che i bombardamenti del 1944 hanno annientato gli affreschi che il Celio aveva eseguito nella Chiesa del Gesù a Tivoli, e dei quali non resta neppure la documentazione fotografica; e dopo la distruzione, anch'essa recentissima, della Cappella al secondo piano del Palazzo Antici-Mattei. Queste lacune (cui vanno aggiunte le moltissime che costellano il catalogo fornito da Giovanni Baglione) rendono particolarmente arduo il definire la sua persona. E questo anche perché, in quel poco che ci resta, egli ci si presenta sotto due aspetti contrastanti, dai quali la levatura del suo ingegno oscilla fra due gradi molto diversi, almeno per l'aspetto creativo. Da un lato, abbiamo, nella Chiesa del Gesù, una serie di dipinti nei quali, secondo le fonti, egli fu l'esecutore materiale di idee fornite dal Padre Gesuita Giovanni Battista Fiammeri; e qui il significato appare scarsissimo, e completamente privo di quel piglio avventante, da *'Sturm und Drang'* del secolo XVI, col quale il Celio ci si presenta altrove, ad esempio nel *'Passaggio del Mar Rosso'* di Palazzo Antici-Mattei [tavola 23/], affresco eseguito molti anni dopo che Giuseppe Valeriano era morto, ma nel quale il linguaggio formale e l'intonazione poetica sono i medesimi che si leggono nella *'Cappella della Passione'* al Gesù, dove il Celio (per attestazione di fonti e documenti) fu il trascrittore di idee e spunti dettati dal Valeriano. È perciò lecito supporre che il Celio, incapace di crearsi un linguaggio personale, pervenisse a un grado di alta espressività solo quando la sua mano era guidata dal Valeriano, e che egli si servisse di spunti, disegni e motivi inventati dal Padre Gesuita (come forse anche nel caso dell'affresco di Palazzo Antici-Mattei) dopo che questi era da

tempo scomparso dalla scena artistica romana. Ma il problema è reso ancora più arduo dal constatare come la più tarda Cappella della Passione appaia non già come il seguito del Valeriano 'razionale', 'senza tempo', della Cappella della Madonna della Strada, ma piuttosto come la ripresa della violenza della pala giovanile di Palidoro; e ciò in pieno contrasto con lo svolgimento dei tempi. Qualunque sia la soluzione del problema, una cosa è certa: che l'ideatore trovò in Gaspere Celio un esecutore di tale intelligente aderenza, che i temi del Valeriano 'lirico' sortiscono per merito dell'esecutore una vitalità non prevista dal Valeriano stesso.

L'esecuzione della Cappella non era, a quanto sembra, ancora conclusa, alla morte del Valeriano; e purtroppo la 'Pietà' di Scipione Pulzone che, logico complemento dell'insieme, era collocata sull'altare, fu rimossa fin dal Seicento per essere sostituita da una scultura; e dopo molte peregrinazioni si trova oggi in una collezione privata di New York, dove l'ho identificata di recente. Ma vediamo quanto resta della Cappella. I vari spartimenti, ad olio e ad affresco, che compongono la decorazione pittorica della volta e delle pareti, sono legati da un sottile filo d'invenzione, seguendo il quale il timbro spirituale si fa sempre più acuto, il clima più rarefatto, sino a spalancarsi nella visione ineffabile della volta. Il compito di introdurre l'occhio a questo crescendo spetta ai quattro medaglioni con gli 'Evangelisti' /tavola 24 a, b/, che riecheggiando motivi e personaggi ben noti del mondo della pittura, agganciano l'osservatore introducendolo in un ambiente già conosciuto, quasi familiare, dove, per giunta, i simboli dei quattro Scrittori sono caratterizzati con capricciosa bizzarria, venata di umore pungentemente grottesco, che attira per forza di curiosità: impeccabili interpretazioni, in chiave *gotica* ed *araldica*, di motivi rinascimentali, come nel 'San Giovanni' dove a sostegno del volume (in cui sta scrivendo il nipote del michelangiolesco 'Giona' della Sistina) un'aquila ammicca quasi insofferente della nuova funzione. Il medesimo umor bizzarro ritorna nelle due grandiose tele laterali, ma gli è riservato un posto marginale, nel destriero e nel rabbioso mastino della 'Andata al Calvario' /tavola 25/ e nei cavalli della 'Inchiodatura alla Croce' /tavola 26/; quasi una funzione di cerniera che riallacci la introduzione (segnata dagli Evangelisti) ai due episodi che nello svolgersi della Passione preannunciano l'approssimarsi del momento simbolico supremo. Serrate da questi accenti di estravagante capriccio, le due tele sono percorse da un discorso

irruente e declamatorio, fluttuante come una bandiera spiegata al vento: una appassionata esortazione a ricomporre mentalmente la tragica vicenda del Redentore. In esse, una gamma squisitamente goticheggiante con accordi di verdi, violetti, rosa, ispirati alla gemmea freschezza di arazzi usciti or ora dall'officina, si stende su forme dove un michelangiolismo stravolto ed esasperato si accorda, nella 'Inchiodatura', al più sottile esempio di *regolata mescolanza*; chè la composizione di questa scena, così estranea alla tradizione iconografica italiana e in ispecie romana, si rifà ad un qualche esemplare nordico, molto probabilmente alla tavola attribuita a Gerard David (oggi nella National Gallery di Londra), che poteva esser nota al Valeriano attraverso qualche disegno o per diretto incontro di viaggio¹⁰.

Nelle due tele, il discorso, muovendo dai fianchi verso il centro, smorza l'agitazione iniziale e cerca una crescente ampiezza fra pause ed accenti, sicché l'immagine del Cristo spicca e risalta come, nell'onda, la cresta spumosa biancheggia immobile per un istante in mezzo ai flutti tumultuosi. Isolata definitivamente dalla instabile mutevolezza delle azioni e delle cose momentanee, l'immagine di Cristo riappare poi, per quattro volte nella penombra degli angoli della Cappella; quattro tele dove la figura del paziente è bloccata da una luce tagliente e precisa, quasi di riflettore, a cogliere l'essenza e ad ignorare il superfluo. Dal fondo di tenebra, questi quattro '*Christi passionati*' escono in luce dopo aver subito un processo di eliminazione formale, che li ha ridotti alla funzione di jerogrammi: pure quintessenze, il cui alone ermetico par circonfondere di nuovo significato la resurrezione dell'asciutta bellezza di un avorio trecentesco [tavola 27 b] o, come nel 'Cristo bendato' [tavola 27 a] la liscia eleganza di una 'Sinagoga' di un portale dei tempi di mezzo. Ma una temperatura ancora più alta è nella volta, con la figurazione ad affresco degli 'Angeli che recano i simboli della Passione' [tavola 28]. Qui il pittore ha ripreso una idea vetusta che già nel corso del Quattro e del primo Cinquecento era stata realizzata, dalla mantegnesca 'Camera degli Sposi' alla bramantinesca volta della Stanza della Segnatura; ma l'ha genialmente rielaborata e riveduta in modo così aderente alle nuove esigenze da esser questo il primo esempio di *sfondato* moderno applicato alle coperture di un edificio sacro; esempio che nasce risolvendo il problema della coesistenza fra strutture murarie *moderne* e tendenze arcaistiche, neogotiche del gusto (anzi, più che tendenze, vene vitali

ormai, moventi decisivi); e con così perfetto accordo che quest'occhio spalancato nel muro di calce e di mattoni segna l'inizio di un motivo diffuso poi nei cinque Continenti: ripreso e rielaborato in questa stessa Chiesa del Gesù dal Baciccia e più tardi a Sant'Ignazio, dove l'insuperabile virtuosismo del Padre Pozzo lo avrebbe condotto agli estremi raffinamenti. Pur nella generica somiglianza con le più tarde realizzazioni di questo medesimo partito, resta senza séguito e senza confronti questa avventante visione, questa prodigiosa *'composizione'* ignaziana. Ancora una volta il Valeriano vi si esprime in modi che oscillano fra il simbolico ed il geroglifico; ancora una volta anticipa il titanismo del Blake, del Füssli e persino certi tratti del Daumier /*tavola 29*/; ciò che forse è un rapporto indotto dal comune interesse per il precedente michelangiolesco. Giacché il vero significato della Cappella della Passione è distante e incomunicabile, come abissale è il divario che separa la crisi Romantica del tardo Settecento e del primo Ottocento da quel singolarissimo *'Misticismo della Ragione'* esaltato dalla Compagnia di Gesù, e dove non possono aver luogo i cori patetici e le struggenti musiche del dolce naufragio romantico.

NOTE

¹ P. Pirri, S. J., in *'La Civiltà Cattolica'*, 1932, III, p. 251.

² L'esemplare postillato dal Bellori è quello riprodotto in facsimile dall'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma nel 1935. La postilla è a pag. 83.

³ G. Baglione, *Le Vite...*, Roma, 1642, p. 83.

⁴ Il dipinto su tela di Antonio Cavallucci venne ordinato nel 1785 dal Commendatore di Santo Spirito, Francesco Albizzi, per la nuova Chiesa di Palidoro; il favore che esso incontrò fu tale che si preferì trattenere il quadro a Roma, dove fu posto nella Chiesa di Santo Spirito in luogo della *'Ascensione'* del Valeriano, la cui partenza per Palidoro non è però indicata dalle fonti (cfr. P. De Angelis, *L'Arciospedale di Santo Spirito in Saxia nel passato e nel presente*, Roma, 1952, p. 125).

⁵ G. A. Gilio, *Due dialoghi... de gli errori de Pittori...*, Camerino, 1564, p. 120 v.

⁶ P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma, 1952, p. 89.

⁷ G. Baglione, *Le Vite...*, p. 83.

⁸ G. A. Gilio, *Due dialoghi...*, p. 94 v.

⁹ G. Baglione, *Le Vite...*, p. 377.

¹⁰ Il dipinto del David, oggi a Londra, era nella seconda metà dell'Ottocento in una Collezione Privata di Vicenza; ma sul retro un sigillo suggerisce una sua originaria provenienza dal Santuario di Loreto.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Due disegni di Pellegrino Tibaldi.

Non esiste ancora un catalogo completo riguardante i disegni di Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Pubblicando il suo fondamentale volume su quel singolare ed intenso pittore, degno compartecipe della 'maniera' italiana verso la metà del Cinquecento ed oltre, Giuliano Briganti non poté allora (1945), per le difficoltà insuperabili imposte dalla guerra, ampliare la breve nota sui disegni dovuta al Bodmer, nella voce sul Tibaldi contenuta nel *Kuenstler-Lexikon* di Thieme e Becker¹, ma dovette a sua volta limitarsi 'ad alcuni brevissimi appunti'².

Comunque, disegni del maestro bolognese vennero riprodotti o considerati, sia nella citata monografia del Briganti (quelli agli Uffizi), sia dal Bodmer³, sia da Elisabeth Valentiner⁴, e più recentemente da A. E. Popham e Johannes Wilde, nel loro esemplare catalogo sui 'Disegni Italiani del XV e XVI secolo a Windsor Castle'⁵. In tal modo è già possibile ottenere una prima rappresentazione, se non ampia certamente adeguata, dei modi grafici di Pellegrino Tibaldi; tale insomma da costituire un'ottima base di partenza per un futuro catalogo completo.

Quell'esiguo gruppo di fogli, intanto, contribuisce a confermare il significato veramente fecondo ed interiore che il Manierismo — 'Fantastica Idea', ma in senso originale, e non negativo, come la critica moderna ha riconosciuto superando la concezione che risaliva al Bellori — assume nei confronti di Pellegrino Tibaldi; esaltando in noi quella impressione di immaginosa e fervida vitalità che la sua pittura, nell'esibire un mondo fantasticato di esistenze unitamente irrequiete e spesso tremendamente plastiche, esprime.

Contribuire ad estendere, intanto, la nostra esperienza dell'aspetto grafico dell'arte tibaldiana mi è consentito esaminando particolarmente due disegni inseriti nella 'Galleria portatile' del Padre Resta, alla Biblioteca Ambrosiana⁶.

Non v'ha dubbio che l'ascrizione al Tibaldi, dovuta a Sebastiano Resta (troppo spesso accusato di facile quanto incontrollato attribuzionismo) sia quella giusta. Ambedue i disegni sono rimasti fin qui inediti, mentre appaiono in vista tra le migliori realizzazioni del mondo grafico tibaldiano. Si aggiunga che l'odierno rinnovarsi ed approfondirsi dell'interesse critico per i problemi della 'maniera' italiana

*Due disegni
di Pellegrino
Tibaldi*

ed europea mi suggerisce indirettamente l'opportunità di non rimandare oltre l'occasione di pubblicare i due fogli.

Il primo (fol. 31, n. 36; dimensioni: cm. 24 × 29 circa) ⁷, eseguito su carta color tabacco, inchiostro e lumi di biacca, rappresenta verisimilmente l'«Angelo che ordina a Giuseppe la fuga in Egitto» (fig. 30); e rientra, tecnicamente come nel ritmo inquieto delle forme dismisurate, in un aspetto comune a parecchi disegni del Tibaldi; segnatamente evidente in alcuni tra i fogli agli Uffizi (cfr. Briganti, cit., figg. 170, 171, 174), e in un disegno a Windsor (riprodotto in Popham-Wilde, tav. 110).

D'altra parte il foglio della Biblioteca Ambrosiana aderisce strettamente, mi sembra, ai modi figurativi degli affreschi nella Cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna, del 1555 circa. Ad esempio, nel «Battesimo alle turbe», o nella «Concezione del Battista», quel procombere, nelle scene superiori, dei groppi arroventati di angeli e genî, dall'alto e a modo di vortice impetuoso, sull'umanità disposta inferiormente, ma altrettanto movimentata nel contrapporsi di masse sbattimentate, corrisponde pienamente al dinamismo formale, che il disegno esprime particolarmente nelle figure dell'Angelo e della Vergine.

Si aggiunga che questo disegno dell'«Angelo che suggerisce a Giuseppe la fuga in Egitto», è ampiamente rivelatore della complessa cultura tibaldiana, in quel momento di massima, e ancor vitale, espansione della «maniera» italiana. Evidente mi sembra infatti, nel disegno ambrosiano, lo esemplarsi di Pellegrino su opere di Perin del Vaga, e parallelamente sul Salviati; subordinatamente, si avverte la traccia mentale di Marco Pino, e fors'anche (nel San Giuseppe) di Gerolamo da Treviso. Il riferimento alla morfologia tematica di Michelangelo mi sembra assai tenue: tranne il volto irsuto e meditato del San Giuseppe, che evidentemente presuppone il ricordo buonarrotiano, tuttavia in modo esteriore. Invece, in questo suo disegno, la cultura del Tibaldi appare in vista fortemente inclinata, genericamente parlando, verso l'ideale manieristico raffaellesco ed emiliano. Ciò significa bene una cosa: che il comportamento di Pellegrino Tibaldi, nei confronti della «maniera», esprime probabilmente una condizione di valore consapevolmente, e però interiormente, «critico»; che consiste cioè in una cosciente opzione, articolazione, e distinzione di «maniere», in seno alla «maniera», intesa quale disposizione culturale in genere.

Mi sembra che tutto ciò trovi conferma esaminando il

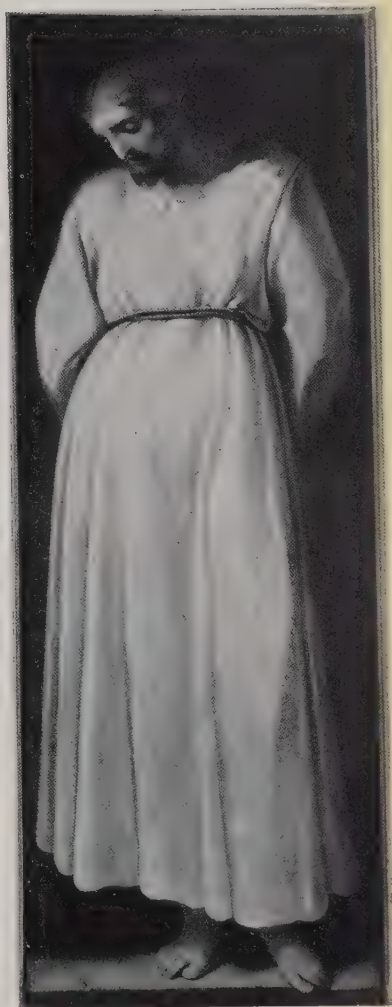
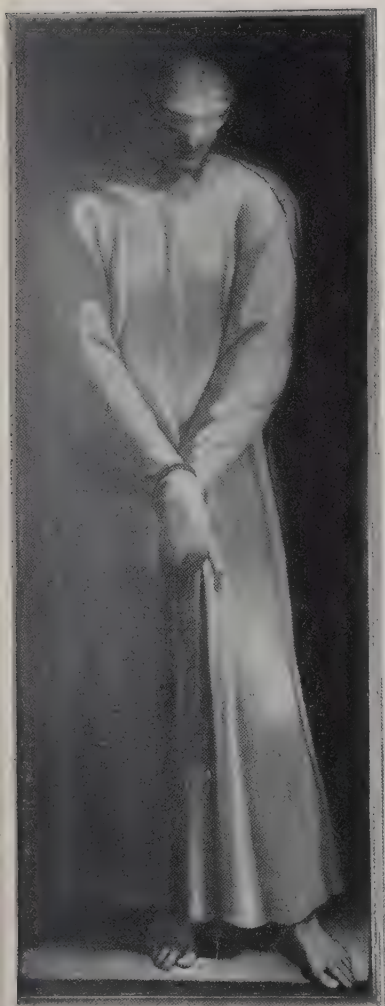


25 - G. Valeriano (esecuz. di Gaspare Celio): 'Andata al Calvario'



26 - G. Valeriano (scornz di Gaspare Celio): 'Cristo inchiodato alla Croce'

Roma, Chiesa del Gesù



27 a, b - G. Valeriano (esecuz. del Celio):
'Cristo bendato ed esposto'

Roma, Chiesa del Gesù



28 - G. Valeriano (esecuz. del Celio): 'Gli Angeli con i Simboli della Passione' Roma, Chiesa del Gesù



29 - G. Valeriano (esecuz. del Celio): particolare dell'affresco precedente Roma, Chiesa del Gesù



30 - Pellegrino Tibaldi: 'L'Angelo ordina a Giuseppe la Fuga in Egitto' Milano, Bibl. Ambrosiana



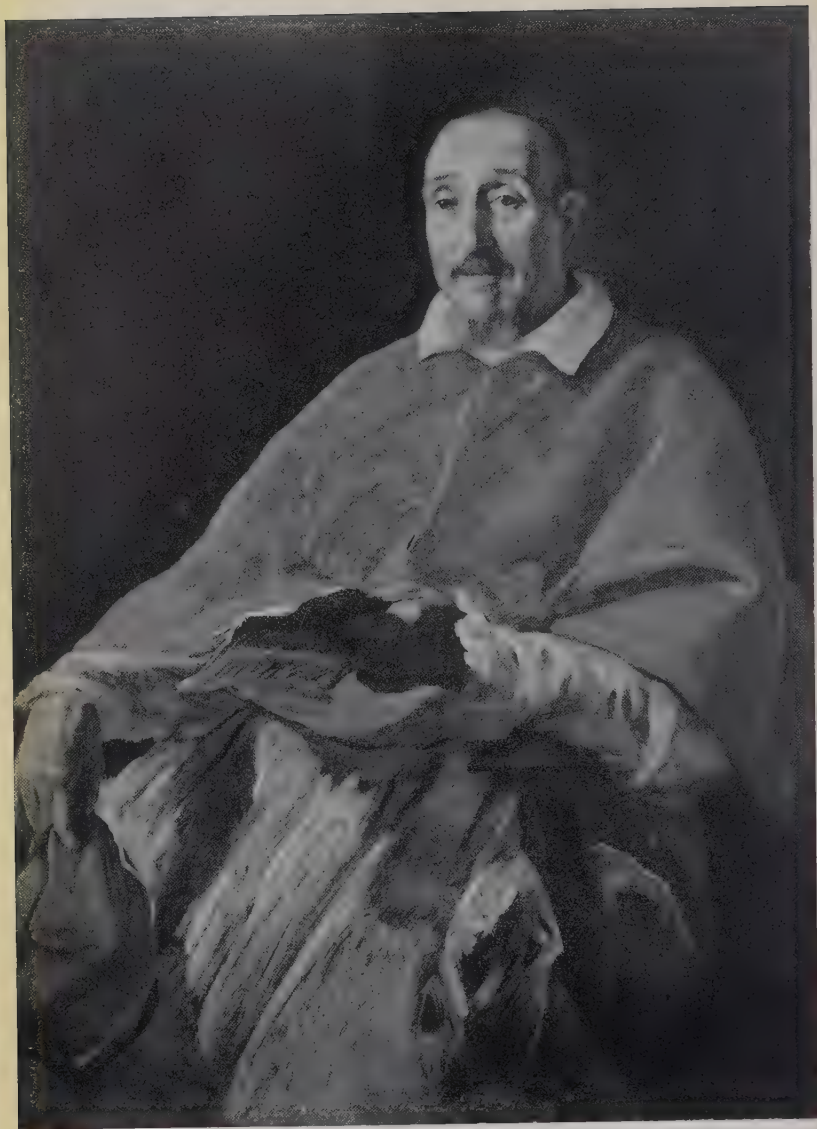


32 - Tommaso Salini: 'Sant' Agnese'

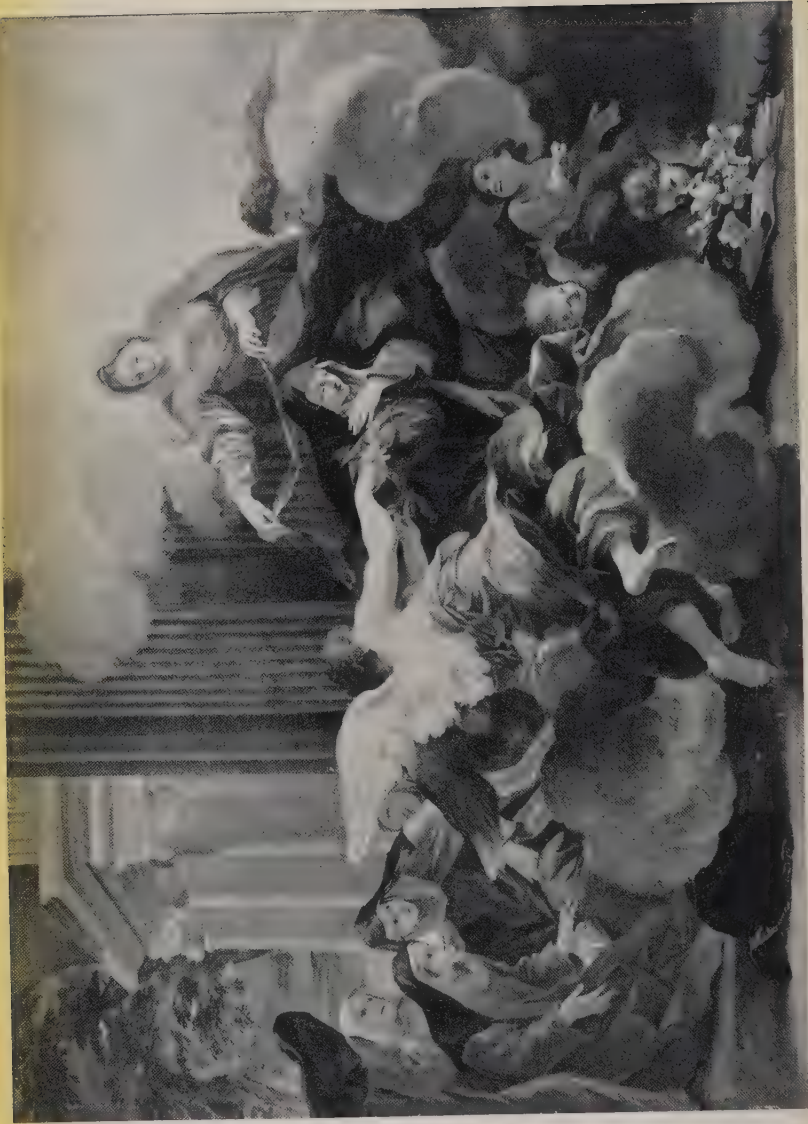
già a Roma, Sant' Agnese a Piazza Navona



33 - Alessandro Turchi: 'San' Agnese salvata dall'Angelo'







96 - L. Gemignani: 'La Vergine appare a Santa M. Maddalena de' Pazzi'

secondo disegno del codice Resta. Nel quale Pellegrino propone invece a sé stesso, in via, diresti, esclusiva, i problemi imposti dal gigantismo e dalla 'terribilità' plastica di Michelangiolo. La tecnica di questo foglio, eseguito a sanguigna su carta bianca (fol. 163, n. 768; dimensioni: cm. 26 × 34), viene intanto a semplificarsi propriamente a motivo della esigenza di una visione severamente scultorea; anzi, per questa via, talmente pertinente e compatta, da rifiutare qualsiasi eventuale concessione a valori pittorici o decorativi: direi — giovandomi di una felice espressione del Richardson relativa alla priorità e particolarità dei disegni rispetto ai dipinti — 'parce que la nature de la chose ne le permet pas autrement'⁸.

*Due disegni
di Pellegrino
Tibaldi*

Una ricerca essenziale, dunque, manifesta questa possente 'Viragine ripiegata' (fig. 31), forse una sibilla, di Pellegrino Tibaldi; dove l'acquisizione della tematica michelangeloica è evidentissima; ma non è più quella, ancora in parte, e per dir così, sperimentale, della giovanile 'Adorazione dei Pastori' alla Galleria Borghese. Invece il momento stilistico viene a corrispondere perfettamente qualora, a riprova, la 'Virago' venga mentalmente introdotta nello spazio incredibile e rarefatto, che i trasecolanti affreschi bolognesi di Palazzo Poggi (1554) realizzano; uno spazio fantasticamente abitato dai favolosi personaggi dell'Odissea, trasmodanti esistenze che, individuate da una plastica e immaginosa 'manierona'⁹, sono veramente congeniali alla 'Virago' stessa dell'Ambrosiana.

La quale infatti, fors'anche presupponendo, da parte di Pellegrino, la consuetudine del michelangiologismo, che per comodità chiamerei ortodosso, di Daniele da Volterra, esprime tuttavia un suo particolare modo, profondamente 'riformato', di intendere la lezione buonarrotiana; un modo intensamente spirituale e plastico, nella stessa consapevolezza critica del distinguersi e riconoscersi, riproponendo e insieme rinnovando la morfologia di Michelangelo. E si potrà parlare anche, a proposito, di atteggiamento intellettualistico (del resto comune ad altri manieristi che lo risolvono, del pari, in loro interiore ed irrequieto mondo anticlassico): ma nel Tibaldi non è da parlare di compiacimento formale. Si tratta, in conclusione, della tendenza, che il Tibaldi spesso manifesta nel gruppo più michelangeloico delle sue opere, ad esagerare nell'effetto di masse globose, e però estrosamente dilatando i volumi e movimentando insieme quelle sue forme irrealistiche ma consistenti. Sono personaggi di uno strano

Due disegni
di Pellegrino
Tibaldi

e favoloso mondo pittorico, spesso tremendamente incombenti su chi contempla. Il che è agevole constatare osservando, per esempio, quella esuberante 'Sacra Famiglia con Santa Caterina' della pinacoteca di Napoli¹⁰, che giova confrontare con il disegno della 'Viragine ripiegata' nel codice Resta, in quanto la situazione figurativa dell'artista (allo stesso modo è tentante il concetto di 'manierona' per suggerirne il motivo più scoperto) mi sembra corrispondervi altrettanto pienamente.

Luigi Grassi

NOTE

¹ E. Bodmer, in: Thieme-Becker, *Kuenstler Lexikon*, XXXIII, 1939, p. 130.

² G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, p. 124.

³ E. Bodmer, *Nuove attribuzioni a Pellegrino Tibaldi*, in 'Rivista d'Arte', XIX, 1937, p. 15 ss. (Vi appaiono riprodotti, fra l'altro, alcuni dei disegni al Louvre).

⁴ E. Valentiner, in: *Old Master Drawings*, VI, 1931, p. 48.

⁵ A. E. Popham - J. Wilde, *The Italian Drawings of the XVth and XVIth Centuries in the Royal Library at Windsor Castle*, Londra, 1949, p. 336.

⁶ Cfr. il mio saggio *Ricerche intorno al Padre Resta e il suo codice di Disegni all'Ambrosiana*, in 'Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte', VIII, 1941, p. 151 ss. Nel quale naturalmente non fu mia intenzione dar conto di tutti i disegni contenuti nella Galleria Portatile.

⁷ Il disegno appare menzionato dal Bodmer, nella citata voce del 'Thieme-Becker'. Il Bodmer tace invece del secondo disegno, che mi sembra non meno degno di considerazione, e insospettabile per qualità e autenticità.

⁸ J. Richardson, *Traité de la Peinture*, ediz. francese, Amsterdam, 1728, vol. II, p. 26.

⁹ Naturalmente, il concetto di 'manierona' riferito al Tibaldi vien qui adoperato nel senso decisamente positivo, quale si legge, ad esempio, nel *Vocabolario Toscano del Disegno* del Baldinucci.

¹⁰ La 'Sacra Famiglia' di Napoli, esposta alla mostra di 'Fontainebleau e la Maniera Italiana' (cfr. il catalogo relativo, tav. 65) è stata giustamente attribuita al Tibaldi dal Dr. Bologna.

Tommaso Salini: la pala di Sant'Agnese a Piazza Navona.

'La s. Agnese, che sta sopra l'altar maggiore della sua Chiesa, che è in Piazza Navona, in atto di far'oratione; e v'è un angelo, che fece morir quel giovane, che violentare la voleva, è sua opera, e proprio disegno, a olio sopra la tela dipinto': queste le parole con cui Giovanni Baglione (*Le Vite...* Roma, 1642, pagg. 287-288), nell'elenco delle cinque opere principali di Tommaso Salini, rammenta quella che venne tolta alla vista del pubblico sin dal secolo XVII, subendo per prima la sorte che doveva poi toccare all'intero catalogo

del pittore, riducendo questi ad un mero nome privo di qualsivoglia riferimento oggettivo. E infatti il quadro — che, destinato al posto d'onore di una Chiesa famosa e venerata, dovette costituire il massimo impegno sortito dal Salini nel corso dell'intera carriera — fu ritirato, senza lasciar traccia, quando nel 1652 venne iniziata la ricostruzione totale della Chiesa di Sant'Agnese in Agone; la nuovissima aula barocca non accolse nessuno dei cimeli che durante secoli si erano stratificati là dove Agnese era stata martirizzata dopo aver sofferto i più sfrenati oltraggi. Anni fa, il Longhi, nel suo fondamentale studio sul Caravaggio e la sua cerchia ('Proporzioni', I, 1943, pag. 42, nota 28) riferì che un dipinto il cui soggetto corrispondeva a quello della pala del Salini citata dal Baglione e la cui provenienza veniva indicata in Casa Doria-Pamphilij, era passato tempo addietro presso un restauratore romano; aggiungendo che, non avendo visto l'opera di persona, non gli era possibile esprimere un giudizio sulla sua paternità, pur suggerendo che potesse trattarsi del quadro smarrito di Tommaso Salini, visto che in esso alla provenienza da Casa Doria (sotto il cui patronato era la Chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona) si accordava una mescolanza di caravaggismo e manierismo, giusta l'attestazione fornitagli da P. Cellini.

*La pala di
Sant'Agnese
del Salini*

E perciò da credere che il quadro citato nella ricerca del Longhi sia lo stesso che qui presento /tavola 32/ e che senza dubbio è quello che il Salini dipinse per l'altar maggiore della Chiesa romana. Esso mi venne mostrato occasionalmente circa dodici anni fa (credo nel 1943) da un collezionista di cui non riesco a rintracciare il nome e la sede; più tardi, riuscii ad averne una fotografia, ancora per via affatto fortuita e senza alcuna indicazione di luogo, ma mi sono astenuto dal farne cenno, anche in occasione delle recenti riesumazioni e polemiche sul Salini, perché speravo di poter rivedere l'originale prima di trattarne; ora che le ricerche anche più capillari non hanno avuto esito di sorta, mi auguro che rendendo nota la riproduzione l'attuale proprietario si riveli, indicando l'odierna ubicazione del singolare dipinto. Dico singolare, perché in tutta la cerchia dei caravaggeschi è arduo trovare un'altra opera più incoerente, slegata, letteraria e bizzarra come questa, nata dalla giustapposizione di quattro brani del tutto diversi fra loro, cui neppure il filo dell'impianto compositivo perviene ad interrompere il sorprendente intervallo di cultura, di qualità e di accento che li separa l'uno dall'altro. Al centro la Santa (ravvisabile

*La pala di
Sant'Agnese
del Salini*

in Agnese per il simbolico agnello che le è accanto) nasce dalla revisione in chiave accademica, sulla falsariga del Baglione, di certo Manierismo del primo Seicento, sul tipo di Cristoforo Roncalli. In basso, il giovane punito per la sua audacia è diretta citazione di tutt'altra fonte, ravvisabile a colpo d'occhio nella 'Caduta di Saul' del Caravaggio in Santa Maria del Popolo: citazione che conviene chiamare flagrante profanazione. Perduta (per la totale incomprendimento del rapporto luce-forma che è nell'intimo del linguaggio del Merisi) la solidissima ragione di stile del prodigioso scorcio del modello, di caravaggesco non resta qui che il velo più esteriore e superficiale: immersa in una luce incerta, debole, e senza una sorgente nettamente precisabile, la figura scade ad una acrobatica esercitazione, dove, per giunta, la goffa incapacità nel rendere lo scorcio della testa, trasforma i tratti del volto in un grottesco ceffo da carnevale. Proprio per l'avventata, irriflessiva aggressione del repertorio del Caravaggio che caratterizza questo passaggio, ne risulta accresciuto lo stridore di incoerenza con la figura dell'Angelo: industrioso sfoggio di virtù accademiche ostentatamente 'in posa', dove il caravaggismo punta al riconoscimento del 'Grand Prix' delle più banali pregiudiziali veristiche. Nè sorprende che un siffatto mosaico eterogeneo sia completato, a destra, da una figura come quella dell'astante, nutrita di accenti in cui la parte di fonte Caravaggio è sopravanzata da una attenta riproduzione di moduli toscani 'riformati'. Quanto ai confronti con la sola opera figurata che per ora si possa riferire con certezza al Salini — il 'San Nicolò' nella Chiesa di Sant'Agostino a Roma recentemente riesumato dal Dott. L. Salerno (in 'Commentari', III, 1952, pag. 28) — essi tornano alla perfezione; e ritorna facile la constatazione che in ambedue le opere il brano che suona meno falso e programmatico è meramente marginale, accessorio: qui l'ala dell'Angelo (come le frasche vicino alla figura della carne calpestata dal San Nicolò) costituisce il solo passaggio che raggiunga una vera evidenza di pittura e di linguaggio, e che preannunci il volto del vero Salini, quello delle Nature morte, rivelato, in questa medesima Rivista, da stupendi esemplari (cfr. 'Paragone', numeri 1 e 51), ai quali vanno aggiunti gli altri, di non minore qualità, che il Dott. Testori ha di nuovo scoperto. Quale sia infine la datazione da proporre per un dipinto come questo, mi sembra prematuro suggerirne persino i termini di oscillazione, vertendo su di una personalità priva di vita propria e dove sono probabili tutti gli inganni

prodotti da ritorni, riprese e apparenti anticipazioni; il momento fra il 1610 ed il 1620 sembra tuttavia il più verosimile. Resta però accertato, dal ritrovamento di questo numero capitale del catalogo del Salini, che in nessun modo possono esser riferite alla medesima insegna le opere che, nell'entusiasmo della scoperta del 'San Nicolò', ha tentato di raggruppare il Dott. Salerno: vi si oppongono ragioni di stile, di qualità e di epoca, massime nel caso delle tele di Ancona e della Chiesa di Sant'Omobono a Roma, che toccano ad un pittore di ben altra levatura, per il quale il nome dello Spadarino è, al punto attuale della ricerca caravaggesca, il solo plausibile. E infine, quanto alla tela dei 'Santi Quattro Coronati' già in Sant'Andrea in Vincis ed ora nel Museo di Roma, non è possibile riferirla al Salini, né per confronti né, tanto meno, sulla scorta dell'asserto del Baglione, che rammenta uno stendardo eseguito da Tommaso per quell'Arciconfraternita: opera, questa, che dovette andar persa fin dal secolo XVII-XVIII, e sostituita con l'altro stendardo che, in condizioni di rovina, è pervenuto assieme alla tela d'altare alle raccolte di Palazzo Braschi.

*La pala di
Sant'Agnese
del Salini*

Federico Zeri

Una Sant'Agnese del Turchi.

Nell'occasione che il dottor Zeri ci ha pórtò pubblicando la fotografia dello smarrito, ma rilevantissimo dipinto di Tomaso Salini, già sull'altar maggiore di Sant'Agnese a Piazza Navona fino alla trasformazione borrominiana e poi in casa Doria fin verso il 1936, è interessante rilevare come il pittore, per quanto, relativamente, 'naturalistico', non abbia saputo sfruttare come si poteva la tematica 'popolare' dell'episodio, tratto dalle concrezioni leggendarie formatesi attorno all'antica martire cristiana, e tale da poter invogliare i giovini 'coubettiani' del 1620; trattandosi infatti di una scena di postribolo, di bordello.

È curioso, e l'occasione è buona per presentare una tale curiosità, che l'unico pittore il quale, intorno a quei tempi e in Roma stessa, s'invogliò dell'argomento, come pezzo di 'vulgar life', e ne diede una rappresentazione quasi documentaria, fu invece il veronese Alessandro Turchi, l'Orbetto, come si vede da questo dipinto /tavola 33/ da me identificato recentemente.

Sia pure che l'Orbetto l'abbia trattato in un quadro privato e in formato 'da stanza', cioè 'per traverso', mentre il

Una
Sant'Agnese
del Turchi

Salini aveva dovuto in qualche modo deferire alle esigenze di una collocazione chiesastica e, per di più, sull'altar maggiore di una chiesa segnalatissima di Roma; ma, con tutto questo, la soluzione del Turchi non manca di sorprendere anche come riflesso dei gusti molto liberi di certi committenti romani, già verso il 1630.

Mentre il Salini aveva centrato il quadro secondo regole più felsinee e toscane che non caravaggesche, e anzi 'dome-nichineggia' nella protagonista, il Turchi c'introduce nella penombra e persino nei sentori di una stanzaccia malfamata. L'attentatore che ancora si abbranca convulso al camicione della Santa dai capelli sciolti, i clienti che si affacciano dalle camere interne, l'angelo morbido, il lettone dai cuscini sprimacciati, ma un po' sudici, il pavimento di ammattonato romano, tutto dà al dipinto un'aria di documento soffocante e 'louche', che non si è soliti a ritrovare a quell'epoca neanche nei pittori caravaggeschi; e che nel Turchi, il quale, come ripeto, fu soltanto mediatamente conscio della rivoluzione realistica, va piuttosto spiegato con quegli umori personali che infondono la stessa torbidezza 'postribolare' anche all' 'Ercole e Jole', e a simili soggetti, suoi preferiti, mitologico-erotici; voglio dire nel modo con cui il pittore li intese e li raffigurò.

In margine, occorre anche aggiungere, che qui, per meglio 'escamoter' il soggetto religioso, l'angelo dalle ali brune, quasi invisibili, non è confuso di alcuna luce di origine miracolistica e che la santa è priva di nimbo, riducendosi proprio a una povera ragazza, venuta a Roma senza appoggi in cerca di servizio, e finita in cattive mani.

Nella storia della tematica religiosa e delle sue interpretazioni in senso realistico, il dipinto mi pare meritasse ricordo. Ch'io sappia, soltanto il Cagnacci, anch'egli, ai suoi momenti, pittore 'trouble', ci dette interpretazioni consimili; e non escludo ch'egli conoscesse quelle del Turchi, più anziano e più famoso di lui.

Roberto Longhi

Il Baciccia: un ritratto ed un'attribuzione errata.

La restituzione al Baciccia di questo 'Ritratto di Cardinale' [tavola 34/], csposto nella National Gallery di Ottawa sotto il nome di Bernardo Strozzi, è stata già suggerita, a quanto riferisce il catalogo della raccolta ('The National Gallery of Canada, Catalogue of Paintings', Ottawa 1948,

pag. 23); ma, lungi dall'esser tenuta per quella buona (accanto ad altre che propongono persino i nomi del Feti e del Caravaggio) essa è sfuggita agli studiosi del Gaulli, sebbene la tela sia fra i più alti saggi della sua arte, e di tutta la ritrattistica barocca. Vero è che, abituati come siamo a conoscere il Baciccia iconografo solo attraverso i mezzi busti, massime quelli tramandatici dal ricordo delle derivazioni a stampa, si stenta a credere che, uscito dal modulo abituale, egli sia pervenuto a toccare una così stupenda eccellenza di risultati; ma che si tratti di una sua invenzione, insolita ma personissima, bene risulta dal considerare due fatti assai evidenti. Il primo è la diretta filiazione dai ritratti genovesi di Antonio Van Dyck (palmarî suggeritori del modulo compositivo) o, meglio, la loro ineccepibile traduzione in chiave Gian Lorenzo Bernini; il secondo è la straordinaria evidenza pittorica, che da un brano così lucidamente terso e cristallino quale è la testa del personaggio parte per una stesura 'allusiva' sempre più rapida e mossa, sempre più spezzata, sempre più traboccante di scatti, di movimenti e di sommamenti, come il propagarsi di una immensa perturbazione atmosferica. Se è vero, come osservava il Mariette (*Abecedario*, II, pag. 287) che 'il Baciccia era la mano di cui il Bernini si serviva per esprimere in pittura i suoi inediti ed acuti pensieri', a provarlo, nulla di più preciso di questa tela: con bellissimo ed efficacissimo risalto di contrasti, come in un marmoreo busto berniniano il volto — cioè il 'vero' ritratto — segna il ripiegarsi di quella pennellata decisa, sveltissima, furiosa che realizza la mozzetta, la bianca veste e le mani; e come in taluni tratti dei modelli per gli affreschi del Gesù, la superficie cromatica risulta qui non distesa, ma scheggiata del superfluo dai colpi di una gradina e di uno scalpello virtuosissimi; sino a rasentare, nella mano che sorregge il foglio di carta, la suprema felicità figurativa che è dei più eccelsi disegni acquarellati del Bernini: quasi il passaggio su di una montagna rocciosa e accidentata, dell'ombra di una instabile nuvola navigante. Quanto alla datazione, la singolarità del pezzo la rende assai problematica; ma non sembra improbabile un'epoca fra il 1665 ed il 1670, in ogni modo prima dell'avvizzirsi della fantasia del Baciccia che si comincia a manifestare sin dal 1880. Senza dire che l'identificazione del Cardinale effigiato può recare un contributo decisivo alla esatta definizione cronologica.

*Il Baciccia:
un ritratto
ed una
attribuzione
errata*

Sempre a proposito del Baciccia, il recente saggio di M. V. Brugnoli ('*Bollettino d'Arte*', 1949, pag. 237) cita

Il Baciccia: un ritratto ed una attribuzione errata nel catalogo delle opere una tela già nella Galleria Rospigliosi ed ora fra i rimasugli di quella collezione appartenenti alla Società Italcable nel secondo piano di Palazzo Rospigliosi. La tela è questa, che viene qui riprodotta priva delle aggiunte che furono applicate ai margini in epoca non molto lontana e che ne sfigurano l'equilibrio compositivo /tavola 35/; non vi è alcun dubbio che al medesimo dipinto allude un Inventario di Palazzo Rospigliosi del 1713, conservato nell'Archivio di Casa Pallavicini (A-5-1) e che al numero 654 cita 'Un Quadro in tela di p. 7.5 ... rappresenta una figura, Cane di Msù David, di Ludovico Gimignani'. L'opera è dunque nata dalla collaborazione — del resto assai evidente nella diversa scrittura con cui sono resi il personaggio ed il cane — di Ludovico Antonio David da Lugano (assai poco noto finora, a quanto mi consta, come 'animalista') e il Gemignani junior; personalità questa che converrebbe conoscere meglio, anche per una più precisa definizione del Baciccia, col quale c'è fortemente da credere che lo scambio sia avvenuto più di una volta, come nel caso di questa tela Rospigliosi. A Ludovico Gemignani è toccato un interessamento molto limitato da parte della storiografia moderna del 'Barocco': il Voss, nel suo repertorio, non ne fa neppure cenno; il Watherhouse nel 1937 ne dà un breve catalogo; e più recentemente le poche righe che gli dedica V. Golzio nel suo manuale (Torino, 1950, pag. 417) oltre a riassumere la disattenta voce del Thieme-Becker giungono a presentare il pittore nella cerchia dei classicisti, collocandolo subito dopo il padre Giacinto e subito prima di Pietro Testa, rilevando però, sulla scorta della biografia redatta da Lione Pascoli, che nei suoi dipinti venivano lodate sopra tutte le figure degli Angeli, per il modo con cui il suo pennello rendeva le penne delle ali. Eppure lo stesso Pascoli indica apertamente quale sia la posizione di Ludovico nei confronti del padre, dal quale non ebbe a prendere più che le prime lezioni di disegno, e di Gian Lorenzo Bernini: 'Passato poi colla direzion del Bernini, a (lui) s'appoggiò a lavorar d'invenzione' (Pascoli, *Vite*, II, pag. 302); questo, prima che il Cardinale Giulio Rospigliosi, altro protagonista principe della cerchia berniniana, inviasse Ludovico a Venezia, dove egli 'non lasciando l'operar d'invenzione, s'attaccò al colorito Lombardo'. In effetti, la condizione del Gemignani secondo nel contesto della Roma fra il settimo e l'ultimo decennio del Seicento è quella delineata dalle scarse parole del biografo: un esecutore di idee schiettamente berniniane, accordate con una vena di

nitido accademismo e di riflesso tizianesco e veronesiano. Una condizione, dunque, nettamente diversificata da quella del padre, e strettamente parallela a quella del Baciccia; così stretta che quando l'incontro fra i due pittori avvenne, si risolse in una sorta di sovrapposizione. Ma sempre a vantaggio del Baciccia, perché al Gemignani mancava, nella radice veneziana, la conoscenza delle interpretazioni tizianesche del van Dyck, di cui è costantemente nutrito e vivificato lo stile del genovese; quando Ludovico si arrischia a un qualche passaggio di netta intenzione neo-veneta, non riesce ad evadere dal livello, appariscente ma tarpato, delle esercitazioni di Pier Francesco Mola, come nel 'Tobiolo e l'Arcangelo' del Monastero di Santa Maria Nova, che certamente gli spetta (Foto GFN, E. 20156). Talvolta, quando il Bernini costituisce l'elemento preponderante e il riflesso del Baciccia batte dappresso, Lodovico Gemignani tocca momenti di non comune intensità poetica: come, per citare un esempio fra i più ammirevoli, in questa tela, anche essa della ex-Galleria Rospigliosi, e che reca la firma accanto alla data del 1669, l'anno cioè della morte del suo protettore Giulio Rospigliosi, poi Papa Clemente IX [tavola 36]. Qui il suggerimento veneziano si è ritirato nelle frasche e nel colonnato del fondo; per sottolineare, si direbbe, con la sua severa immobilità lo scardinamento della composizione, che ruota intorno ad innumerevoli piani, e si espande lungo l'incessante nascere ed intersecarsi di assi sempre più nuovi ed imprevisti, mentre la gamma cromatica sale ad acutezza variopinta, urlante, per effetto delle due luci — più intensa e bianca quella dell'apparizione, più tenera e calda quella del sole a sinistra — congiunte sul bellissimo gruppo delle monache che assistono attonite alla consegna del velo a Santa Maria Maddalena dei Pazzi.

*Il Baciccia:
un ritratto
ed una
attribuzione
errata*

Federico Zeri

APPUNTI

ACETILENE

XII

Aria cubana.

‘La voie par laquelle Cézanne est arrivé à représenter ses impressions a été, par erreur, interprétée comme un ordre abstrait. Le fameux passage de sa lettre de 1904: « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en

perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central» a été compris de travers. Comme après la mort de Cézanne on a inventé le cubisme, on a cru trouver dans ce passage une justification du cubisme par Cézanne. C'est une erreur évidente. Cézanne a voulu parler de l'accord en perspective de la composition comme en eût parlé un Italien de la Renaissance et non pas un précurseur du cubisme. En effet, si Cézanne a parlé du cylindre une fois, il a parlé mille fois de la sensation etc. etc.

• • • • •
 'Il faut donc lire la phrase sur le cylindre et la sphère à la lumière des 'sensations' de Cézanne si on ne veut fausser ridiculement sa pensée. A M. Bernard qui a cherché un ordre artistique en dehors de la réalité, dans l'abstraction rhétorique, à tous les cubistes ou pseudo-cubistes qui crurent fonder leurs abstractions sur des soi-disant principes de Cézanne, Cézanne en personne, la dernière année de sa vie, au moment où il fait le total de toutes ses expériences oppose l'enseignement de Pissarro, c'est-à-dire le principe impressioniste de la sensation naturelle.

L'erreur où sont tombés presque tous les critiques qui se sont occupés de Cézanne se dissout à la lumière de ses dernières lettres, de ses effusions à l'endroit de la nature, de son mépris pour tout ce qui, en art, n'est pas l'intuition individuelle, fondamentale, libre de toute idée préconçue d'école ou de science'.

Queste opinioni ripetute pappagallescamente in cattivo spagnolo davanti alla Commissione Governativa che doveva, bontà sua, ammettermi all'insegnamento nel liceo di Cuba, suscitarono fin da allora (1936) alcune riserve in qualcuno dei dotti componenti. C'era chi non era d'accordo sul fatto asserito che Cézanne parlasse come un 'Italiano del Rinascimento', altri dubitava che si potesse cercare un ordine artistico al di fuori della realtà, un sacerdote, poi, s'era tutto irritato perché secondo lui gli 'ordini artistici' non si potevano 'cercare', ma bisognava meritarseli per via di devozione... e, a parte queste quisquiglie, tutti erano d'accordo, se rammento bene, nel ritenere il Cézanne, non foss'altro perché nato prima, implicato nella storia del Cubismo e dell'Astrattismo che fin da allora, a Cuba, erano fenomeni ben noti e dati per scontati.

Io parlavo come avevo imparato dai testi che c'erano in Italia, m'ero studiato a memoria quel che sapevo che m'avrebbero chiesto (sarebbe lungo e complicato narrare adesso

per che intervento diplomatico potesse effettuarsi simile sconvenienza...) ma non immaginavo di trovarmi davanti a delle persone in dubbio per ciò che da noi passava come la quintessenza della verità e per di più col marchio dell' 'up to date' in fatto di studi sezanniani.

'Par erreur, compris de travers, une erreur évidente, fausser ridiculement...' erano sostegno di tale certezza che non poteva toccare proprio a me, povero untorello, di supporre l'argomento discutibile in altri termini di quelli onde m'ero ferrato.

Fu solo per patriottismo forse male inteso ma allora in me assai vivo, che evitai di citare la fonte alla quale m'ero avvelenato e soltanto genericamente mi scusai col dire che quelle opinioni avevano corso regolare nella pianura padana alla quale, forse, erano confluite da fuori, magari sulla scia del Barbarossa.

'E perché no il Barbanera?' celiò ancora quel maledetto prete che, lo seppi più tardi, aveva studiato a Foligno..., ma, nonostante le ironie di questa fatta, fui assolto grazie soprattutto alla mia condizione di emigrato bisognoso.

Questo penoso episodio sezanniano mi è ritornato alla memoria oggi leggendo su un foglio nel quale il ciabattino mi ha involto una scarpetta della bambina, e giusto strappato da non lasciar capire né l'ebdomadario dal quale proviene né l'autore della cronaca, che in una discussione internazionale sull'arte contemporanea tenuta in ottobre a Venezia (suppongo sia l'ottobre dell'anno in corso, il 1954), il 'Venturi, con la sua chiarezza critica, ha tenuto subito a tracciare le origini, non soltanto storiche, dell'astrattismo; a chi fece dichiarazioni di fede nella necessità di rappresentare gli aspetti del mondo reale, gli riuscì facile dimostrare che già con Manet la realtà aveva subito un colpo grave per la precedenza data appunto all'autonomia della visione sulla rappresentazione della realtà; e quando Cézanne fece le sue esperienze sul cono, il cilindro e la sfera, un altro passo innanzi, e decisivo, venne compiuto in quella direzione'.

Erano queste allora le conclusioni che avrei dovuto mandare a memoria per essere ascoltato con benevolenza da quella Commissione?

Ne ho ragionevoli dubbi: quei valenti cubani che fin dal '36 esprimevano il loro disaccordo con le opinioni del Prof. Venturi (*Cézanne - Son Art - Son Oeuvre - Paris, Rosenberg, 1936*) che avevo mandate a memoria per l'occasione tali e quali le ho citate al principio di questa fa-

vola, avrebbero avuto altri motivi per mettermi in difficoltà.

Anche se pappagallescamente avessi detto qualcosa di simile a quanto la citata cronaca racchiude e che, allora, nella pianura padana, sarebbe apparsa opinione eretica, il solito prete antipatico e mettimale mi avrebbe potuto obiettare che è difficile inferire 'gravi colpi' alla 'realtà', che semmai questi colpi erano già stati inferiti altrove che in Francia e in epoche anteriori a Manet ('e il Partenone?') avrebbe potuto dire quel corvaccio con l'aria di insinuare ch'io me lo fossi dimenticato...) che la 'precedenza data all'autonomia della visione sulla rappresentazione della realtà' è frase senza senso tanto è vero che anche i ciechi fanno delle statue¹ e che, in verità, Cézanne non fece 'mai' esperienze sul cono, il cilindro, la sfera né altri solidi come ho finalmente assodato.

Insomma, mi è andata bene come è andata, sono vivo, grazie a Dio, e un piatto di pasta e fagioli, nonostante tutto, ce l'ho sempre avuto a dispetto dei mutamenti della critica.

Chiarimento.

Amici vicini e lontani mi hanno chiesto con qualche preoccupazione cosa volessi intendere nel paragrafo Marchingegno numero 38 (Acetilene X) con quelle chiare minacce di fuoco dinamite rivoltellate a coloro che... e se per caso io non fossi diventato matto o se, cosa che naturalmente mette in allarme le questure di ogni regime, non mi si dovesse considerare per anarchico.

Né una cosa né l'altra. Anche se c'è qualcuno che va in giro a raccontare falsamente di avermi sorpreso a parlare da solo (cosa che del resto sarebbe naturalissima in questi chiari di luna dove discorsi piacevoli non si possono intavolare fra i professori di belle arti...) e se non corresse il vizzo di far passare per anarchico chi non si affilia all'uno o all'altro partito.

Non mi comprometterò oltre confessando che il saccheggio delle case e l'assalto alle banche stanno fra le tante cose gradevoli che non mi riuscirà mai di fare ma, per restare nel nostro 'milieu' aggiungo al già scritto che frequentissimamente m'hanno colpito le incongruenze tra le manifestazioni d'un certo gusto, in arte, di alcune persone e poi il loro

¹ Dipingono, anche. Miei esperimenti di pittura nel buio più fitto sono tanto innanzi da consentirmi sin d'ora di promettere qualche primizia non peregrina per le prossime puntate.

comportarsi per tutto il resto in maniera affatto contraria.

Come, non so, d'un pittore ad es. di mondine che poi per suo conto tesaurizzasse o d'un altro abituale immoralista aggrovigliatore di turpitudini sulla tela, severissimo invece nel giudicare il quotidiano comportamento dei suoi simili o d'un terzo, persecutore feroce d'un piccolo debitore, amministratore implacabile di ogni frazione di minuto secondo della propria esistenza, e poi invece incantato dalle forme più disinteressate e magari sovvertitrici nell'intenzione proprio del costume che rende spregevole questo terzo personaggio. Si dirà: ma è storia vecchia come il mondo, la menzogna, l'immoralità... Non ci siamo, non è qui che voglio parare, anzi, bisogna che distingua e che metta subito nella loro categoria speciale tutti coloro, e devono essere moltissimi, che cercano o apprezzano nell'arte quello che essi non sono o non posseggono, come coloro che operando come artisti si votano ad esprimere la 'nostalgia' d'una condizione che non possono effettuare se non in quel modo. Incongruenze di questa natura non hanno sempre la medesima direzione nè termini equivalenti; conosco un architetto di fama internazionale, ricchissimo, per dirne una, dalla personalità così dissociata, un vero Jekyll nel suo genere, che non abiterebbe per nessun prezzo nelle case che progetta ed arreda, che dorme in un solaio sul saccone di foglie di meliga, e che usa volutamente impianti igienici ornati di crisantemi e di liocorni...

Un caso limite: ma tanti pittori spettabili odiano letteralmente quello che producono e sulle proprie pareti di casa tengono tutt'al più disegninini di amici, cartoline illustrate e anticaglie, mentre gente d'affari, industriali danarosi ed anche intellettuali, dileggiano le cose moderne che li circondano a solo titolo di prestigio, per dar fumo negli occhi altrui. L'argomento meriterebbe di essere approfondito da chi sa tutto ma poi un bel giorno va anche lui dal chiromante, dallo spiritista o si lascia guastare l'avvenire dagli oroscopi sfavorevoli che legge sui giornali della sera.

Mi hanno colpito frequentemente i casi che ho detto ma è un'altra categoria di persone quella che ho avviata per gli scivoli dei provoloni e delle luganiche nel paragrafo in questione, coloro cioè che, nerbo e partecipi attivi di una struttura che ha loro assicurato benessere sino a consentirgli di collezionare peltracci e savonarole, diventano d'un tratto fautori di un'arte che, scompigliando i termini di un equilibrio a loro favorevole, promette addirittura di ucciderli o perlomeno di sostituirli. Deve trattarsi, opino, di cecità o di

precoce obnubilazione senile che si esercita soprattutto nella manipolazione imprudente di quei prodotti artistici di spiriti bizzarri e corrosivi che hanno in letteratura, musica, spettacoli, certi equivalenti che le suddette persone ignorano, o, se conoscono, si guardano bene di tenere in biblioteca o di frequentare se la vigente censura ne permettesse la pubblica manifestazione.

La Chiesa cattolica, sia pure in ritardo, ha capito benissimo queste cose ed ha opposto il suo vecchio latino alle smanie avanguardistiche di qualche abate francese e sanculotto: come lo Stato sovietico è intervenuto coi suoi efficienti organismi a convertire il futurismo del tempo di Lunaciarsky in quel che oggi si intende per 'Realismo socialista' mentre da noi quei 'formalismi' (sono molto dubbioso sull'esattezza di questo termine ma è nell'uso...) che conservano, quando la conservano, efficacia minatoria nei confronti del ceto contro il quale s'appuntano, vengono con poca destrezza biasimati da chi invece dovrebbe compiacersene, sono all'incontro favoriti da coloro che non sembrano nemmeno di sospettare che opinione abbiano dei peltracci e delle savonarole i loro autori, gli autori dei 'formalismi' cioè..., sempre che i reconditi pensieri di costoro e quello che mettono in carta tela o pietra abbiano direzione univoca, senza di che questi discorsi non avrebbero costruito alcuno.

Questo è quanto, né di più, né di meno e la conclusione buffamente terroristica del paragrafo in questione voleva soltanto ricordare a chi può avere interesse di rifletterci che non necessariamente tutto e sempre debba verificarsi con l'ausilio della vasellina prediletta.

Falso.

Non è lontano il mio sodalizio con dei disgraziati bisognosi d'aiuto e di consulenza che per campare momentaneamente avevano escogitato un loro sistema mica male. Si era dopo la 'rotta del Po' e quei bei tipi pensarono di mettere in giro negli angoli dei mercati certi pacchi-vestiario che paressero sottratti ad una immaginaria Commissione Canadese d'Assistenza che li avrebbe mandati in Italia per gli allagati del Polesine.

Doveva sembrar roba non proprio rubata ma svenduta perché ad un certo momento superflua, inutile e già sostituita con del meglio.

Una complicazione, insomma, del commercio di stoffe

effettuato dai lupi di mare in maglia blu e con l'ancora sul berretto da nostromo. Ora, tutti sanno che quei lupi di mare sono dei falsi lupi, che le stoffe sono d'infimo cascame, tuttavia il commercio vive e tanta gente furbissima in altri campi va vestita di quegli scampoli lodandone magari la venustà unita alla convenienza.

I pacchi del Canada con le loro stampigliature sbiadite ad arte, la confezione un po' all'americana e quel tanto di misterioso di proibito e di criminaluccio che li accompagnava, erano pieni di robbaccia, sì, ma regolarmente comprata e pagata da quei miei conoscenti occasionali che soltanto con quella finzione riuscirono a vendere asciugamani e magliette che altrimenti avrebbero dovuto tenersi sul gobbo.

Oltre al modesto risultato economico di questo arzigogolato commercio, s'ebbe però un'altra conseguenza: e cioè il più profondo radicarsi in quanti, compratori o soltanto venuti a conoscenza della cosa, dell'opinione che jene corvi e sciacalli mai mancassero nelle sciagure nazionali e forse, ma questo sospetto m'è venuto assai tardi, chi aveva inventato il trucco obbediva ad una Potenza straniera...

Sfiatata l'occasione 'Polesine', i soliti compari passarono alle coperte militari scampate all'incendio. Sicuro, ustionavano con una lampada per saldare delle coperte anch'esse regolarmente pagate e le spacciavano come roba finissima sottratta fraudolentemente sì e no ad un sinistro...

Adesso quei bravi giovani si sono messi tutti a posto in modo parastatale e non devono più ricorrere, per vivere, a tanta fantasia. Li ricordo ogni qualvolta mi imbatto in un'idea, un luogo comune, una frase, un giudizio dei quali mi riesce inesplicabile la sopravvivenza, la vitalità, l'andar liberi per il mondo.

Civiltà meccanica.

Tutte le volte che in dispute contro gli assertori delle profonde modificazioni che le macchine avrebbero imposto ai nostri costumi sto a piè fermo nel convincimento che si tratti di influenze apparenti, superficiali e sporadiche, non posso tuttavia fare a meno di rammentarmi (e non lo dico in discussione per non dare esca inutile agli oppositori...) una constatazione facile per chi abbia dei parenti ai Telefoni ed un episodio eccezionale del quale fui testimone, interprete ed indagatore in veste di praticante di medicina legale.

La constatazione riguarda gli uomini soli e melanconici

patiti della voce femminile che dà l'ora esatta al telefono: anche donne ci sono, ma lasciamo correre gli uomini... Dunque, la clientela di quei dischi o nastri che siano, si infittisce nel sabato pomeriggio e di domenica mentre nelle otto ore che di solito gli uomini passano in ufficio od in fabbrica quando, per i più, è poco agevole scherzare coi cornetti, gli affezionati sono liberi professionisti, artisti, poeti e studiosi che recano al polso orologi svizzeri di gran marca, antimagnetici ed autocaricantisi, e che non scomoderebbero il telefono se non avessero del tempo da perdere e se le ore fossero dette da voci maschili arrochite dal fumo e dall'alcool o in buffi dialetti.

L'episodio eccezionale, invece, concerne il cadavere d'una mondana in ghiacciaia che presentava ai periti delle 'ecchimosi per suzione' d'estensione spropositata.

Il superperito, scartata l'ipotesi che si potesse trattare dell'intervento di elefanti, pescicani o altre belve, si esprime in modo da indurre la polizia a fermare tutti gli uomini con la bocca larga più che tanto... e già i segugi stavano per essere sguinzagliati, quando ebbi una geniale intuizione, la comunicai al superperito in un orecchio, il superperito chiese di appartarsi con me e non fu tanto facile di fargli accettare quanto l'estensione e la forma delle ecchimosi mi avevano suggerito.

'Ma', io non ho mai visto strumenti del genere', mi confessò il superperito 'ma se lei mi assicura che ci sono... tanto vale provare: a volte voi giovani avete esperienze dirette che a noi uomini di pura scienza fanno difetto...'

Così i segugi ai quali ero stato costretto a fare dei disegni sulla lavagna perché anch'essi non erano al corrente dell'oggetto della mia intuizione, furono sguinzagliati per la metropoli e il più svelto di tutti scoprì la tana d'un viaggiatore in 'aspirapolvere' che confessò e fu impiccato. Ecco tutto.

Da allora lasciai gli studi di medicina legale e di antropologia criminale e passai alle Belle Arti.

Italo Cremona

RODOLFO SIVIERO

GLI ORI E LE AMBRE DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

*Un volume di pp. 154, con 274 tavv. in nero f. t. e
8 a colori; rileg. in tela, sopracc. a colori. L. 15.000*

La collezione degli ori del Museo Nazionale di Napoli, che ci fa conoscere le qualità più sorprendenti dell'artigianato antico, con una ricchezza di esemplari, per la parte greco-romana, unica al mondo, è presentata ampiamente nel volume curato da Rodolfo Siviero che per la prima volta documenta ed illustra il ricchissimo patrimonio d'arte serbato nel Museo Nazionale di Napoli. Ogni oggetto, di cui si offre una preziosa testimonianza fotografica, è studiato particolarmente e visto in ogni suo aspetto. La ricca veste editoriale e il vasto corredo di bellissime illustrazioni fanno anzitutto di questa opera un saggio assai degno dell'arte tipografica del nostro tempo. Ogni pezzo è riprodotto a grandezza naturale, trovandosi poi nelle successive grandi tavole tutta la ricchezza di particolari che meglio ancora illustra l'importanza del materiale. Il rigore dell'informazione, che si esprime fin nella determinazione della qualità di ogni singola pietra preziosa, la serietà dell'indagine cronologica, l'ampiezza del referto bibliografico danno ai cataloghi la certezza di rappresentare quanto di meglio è stato fatto fino ad oggi in materia.

E. CONRAT TIETZE

ANDREA MANTEGNA

*Un volume di pp. 120, con 227 ill. in nero e 8 tavv.
a colori f. t.; rileg. in tela, sopracc. a colori. L. 5.500*

Pregio di questa monografia che E. Conrat-Tietze ha dedicato al grande artista padovano, è di aver saputo proporre nuovi temi i quali senza affatto rimettere in discussione la validità di quella fama, investono a fondo l'ampio problema attributivo. A questo setaccio vengono passate tutte le opere del Mantegna: i dipinti, i disegni, le incisioni, tutto ciò che si è conservato e si è perduto, che è stato oggetto di citazione diretta al nome dell'artista o che solo in via di ipotesi gli è stato assegnato. Ne risulta il « corpus » più straordinario che il Mantegna abbia mai potuto contare affiancato da un materiale illustrativo altrettanto completo, ricco di particolari inediti che più estesamente e in profondità (sorretti come sono da un testo appassionato, ma lucidamente critico) aiutano a vedere in chiara evidenza l'alta statura dell'« umanista » Andrea Mantegna.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BICONCIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE